KWARTALNIK LITERACKI

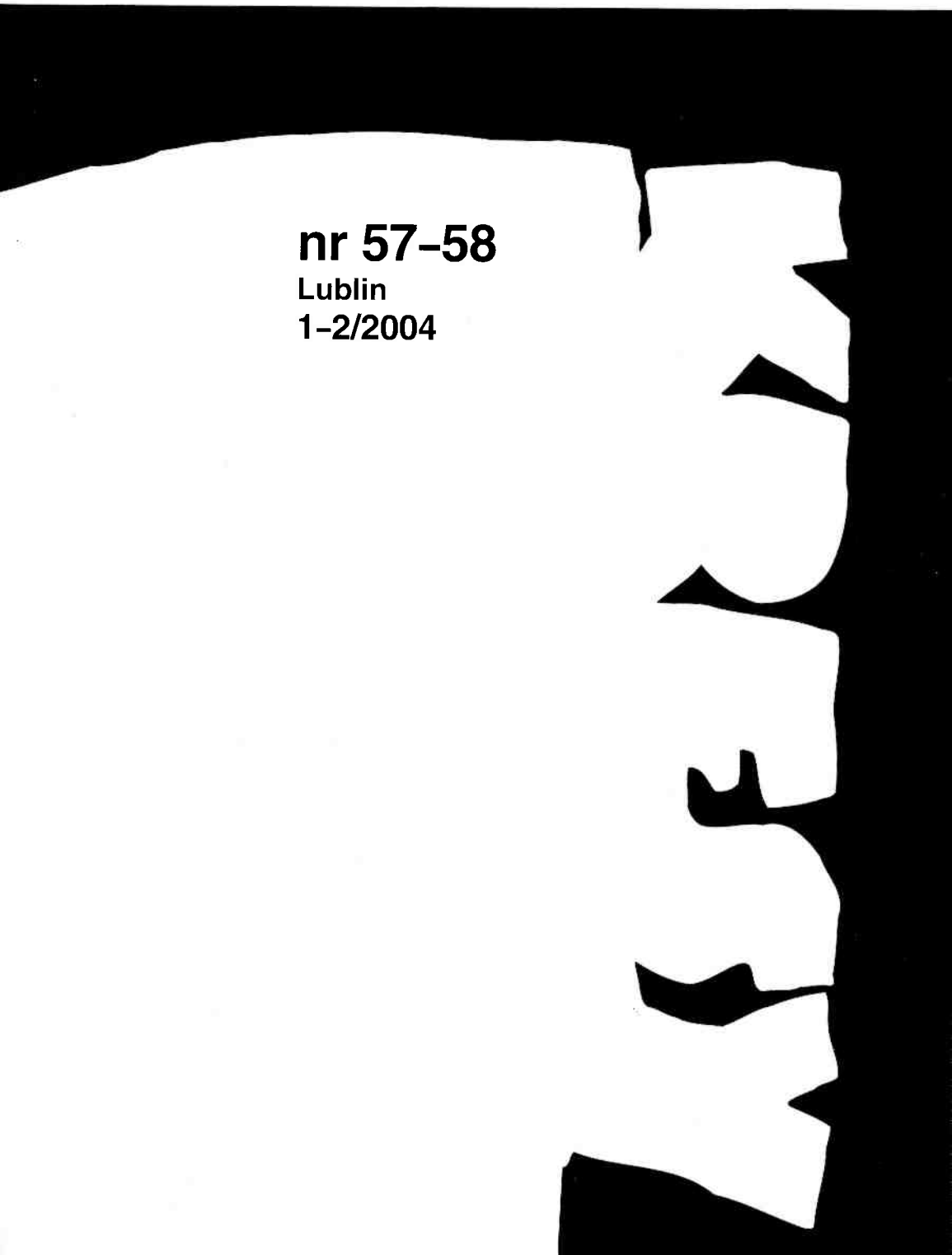
nr 57-58
1-2/2004

W numerze:

Agnieszka BIELAK
Maria BIGOSZEWSKA
Mirosław GABRYŚ
Adrian GLEŃ
Ewa KOŁODZIEJCZYK
Katarzyna KUCZYŃSKA-KOSCHANY
Karol MALISZEWSKI
Maciej MELECKI
Monika MOSTOWIK
Krzysztof SIWCZYK
Serena VITALE
Zofia ZARĘBIANKA

- Poeci a religia: różne wybory i sytuacje (Józef Czechowicz, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska, Joanna Pollakówna, Miron Białoszewski)
- Dwugłos o Tadeuszu Różewiczu – Tadeusz DĄBROWSKI, Paweł MACKIEWICZ
- Ograniczona wolność sztuki? – ciąg dalszy: Marek A. NOWICKI, Wiktor OSIATYŃSKI, Agata ROGOŚ, Aneta SZYŁAK, Magdalena UJMA
- Sztuka i pamięć – Mirosław BAŁKA, Rafał JAKUBOWICZ
- Dom rodzinny Karola Szymanowskiego – Teresa CHYLIŃSKA
- Rozmowa z Krzysztofem KOEHLEREM

KRESY
kwartalnik literacki



nr 57–58
Lublin
1–2/2004

Kwartalnik Literacki „KRESY"

Redakcja: ARKADIUSZ BAGŁAJEWSKI (redaktor naczelny), DARIUSZ JÓŹWIK, ANDRZEJ NIEWIADOMSKI, JAKUB SZCZUKA, MAGDALENA UJMA, ANDRZEJ WOYTOWICZ (redaktor techniczny)

Współpracownicy: PRZEMYSŁAW CZAPLIŃSKI (Poznań), MAGDALENA JANKOWSKA, MAŁGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK, PIOTR KOSIEWSKI (Warszawa), ZDZISŁAW KUDELSKI, KRZYSZTOF LISOWSKI (Kraków), ADAM POPRAWA (Wrocław), DANUTA SOSNOWSKA (Warszawa), EUGENIUSZ TKACZYSZYN-DYCKI (Warszawa)

Projekt okładki: DOBROSŁAW BAGIŃSKI

Korekta: ZESPÓŁ

Przedstawiciel za granicą: Henryk Wójcik, 34 Broadpath Rd., Don Mills, M3C 2B5 Ont., Canada, tel. 4447189

Numer zamknięto w lutym 2004

© Copyright by Kwartalnik Literacki „Kresy", Lublin 2004

Skład komputerowy: Sic et Non s.c. Lublin, tel. (0-81) 743-72-38

Druk: Petit S.C., Lublin, ul. Grenadierów 13, tel. (0-81) 744-56-59

Ceny reklam: IV str. okładki – 1000 zł, II i III str. okładki – 700 zł, cała kolumna wewnątrz numeru – 500 zł, pół kolumny – 300 zł

Redakcja zastrzega sobie prawo skracania tekstów, zmiany tytułów, nie zwraca tekstów nie zamówionych.

Wydawca
Stowarzyszenie Literackie „Kresy" w Lublinie
Adres redakcji: ul. Pcowiaków 12, 20-950 Lublin, tel. (0-81) 532-32-76
Adres do korespondencji: 20-950 Lublin, skr. poczt. 110

Numer wydany przy pomocy finansowej
Departamentu Kultury i Sztuki Urzędu Marszałkowskiego Województwa Lubelskiego,
Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Lublinie,
Ministerstwa Kultury,
Fundacji „Otwarty Kod Kultury"
(dotacja przyznana ze środków Fundacji im. Stefana Batorego)

Wszystkim donatorom serdecznie dziękujemy.

PRENUMERATA „KRESÓW":

Aby uzyskać prenumeratę Kwartalnika Literackiego „Kresy" na rok 2004 prosimy wpłacić przekazem bankowym lub przelewem odpowiednią kwotę na konto wydawcy:
Stowarzyszenie Literackie „Kresy" PKO BP II Oddz. w Lublinie,
nr 58 1020 3150 0000 3702 0003 3522

Prosimy o wyraźne wypełnienie blankietu, podanie dokładnego adresu osoby lub placówki zamawiającej prenumeratę i wpisanie czego dotyczy wpłata.

Wpłat można dokonywać na poczcie i w oddziałach PKO wykorzystując załączony na końcu numeru blankiet.

Cena prenumeraty: roczna nr (57, 58, 60) – **35 zł**
na I półrocze – **18 zł**

Cena obejmuje koszty przesyłki. W prenumeracie dużo taniej!

PRENUMERATA ZAGRANICZNA:

Cena prenumeraty rocznej za granicą pocztą lotniczą – **40 USD**, pocztą zwykłą w Europie – **90 zł**
Sumę tę można przelać na konto bankowe w Polsce:
Stowarzyszenie Literackie „Kresy", Bank PKO BP II Oddz. w Lublinie
nr 58 1020 3150 0000 3702 0003 3522.
Na zamówienie redakcja wysyła za granicę pojedyncze egzemplarze drogą lotniczą.
:dynczego egzemplarza **10 USD**. Koszty przesyłki wliczone są w tę sumę.

KRESY
kwartalnik literacki

nr 57–58
Lublin
1–2/2004

Serena VITALE — Guzik Puszkina; Zuchwały pedikiurzysta (przeł. Stanisław Kasprzysiak) ... 5

Krzysztof SIWCZYK — Spis istotnych praktyk; Z dziennika; Docklands; Dzień wolny; Z prognozy ... 20

Ewa KOŁODZIEJCZYK — Poezja Józefa Czechowicza wobec tradycji chrześcijańskiej ... 24

Maciej MELECKI — Kiedy indziej; Luźne związki; Światło wody; Próby nawigacji; Zawsze wszędzie indziej ... 40

Agnieszka BIELAK — Tropy duszy w poezji Wisławy Szymborskiej ... 44

Katarzyna KUCZYŃSKA-KOSCHANY — Jagły z suszem; Piękna Pani S.; Modry; Termometr; Babcia; Małolat, recycling; Zielony promień; Boże Narodzenie; Obrzezany zabity; Horyzont we mgle ... 54

Maria BIGOSZEWSKA — ***(*Łóżka, wersalki...*); ***(*Przecież musi być...*) ***(*Siostra Wanda przynosi...*); ***(*Jak mi to przyjdzie*); ***(*Pustka wraca, kiedy...*) ... 58

Monika MOSTOWIK — w moich rękach; połowa; losy świata ... 61

Z Krzysztofem KOEHLEREM rozmawia Michał LAREK — Doświadczyłem Istnienia ... 67

Małgorzata MIKOŁAJCZAK — „To nie jest ślepa ulica..."; O chrześcijańskim wymiarze poetyckiej eschatologii Zbigniewa Herberta ... 83

Karol MALISZEWSKI — ***(*I widziałem spadającą...*); Lament; Krynica; (cały czas); Prosta historia; Piosenka z końca lutego; Piosenka z końca maja ... 87

Mirosław GABRYŚ — ***(*spuchnięty zegar*); ***(*rentgen mówi że...*); ***(*tak długo szedł...*); ***(*obce kroki...*); *** (*pająk na szpitalnym...*); ***(*wyżuty świat trzeba...*) ***(*poławiacze pereł na...*) ... 91

Zofia ZARĘBIANKA — Moc lęków. Kilka refleksji wokół wierszy Joanny Pollakówny ... 93

Przemysław ŁOŚKO — trygery, trygery; subimago; trociny; Wszyscy grzecznie za pogrzebem; Szare bery; Didgeridoo ... 97

Marcin CZERWIŃSKI — Wstęga Moebiusa; Ona zmieni twoje życie ... 101

Dominik BIELICKI — Empatie; Stare szmaty; Dekadencja; Nieutulenie; ***(*Gdy w końcu wykpiła się...*) ... 109

Adrian GLEŃ — Zostać u siebie. Późna twórczość Białoszewskiego a ateizm ... 112

Tomasz JAMROZIŃSKI — u wylotu (litografia); eurolines; wigilijny; ponownie, niechby wigilia ... 121

Wojciech SOŁTYS — ***(*akty desperacji w komunalnym pejzażu*); ***(*gdzieś obok przed i za...*); Z wyglądu rozpoznaje deszcz; 15 lipca; ***(*Jak nigdy noc wchodzi światłem...*); Wtedy jeszcze byłem; ***(*Jednym słowem pozdrów teściową...*) ... 123

Tadeusz DĄBROWSKI — Cytat i kolaż. (O Różewiczowskiej poetyce fragmentu) ... 127

Paweł MACKIEWICZ — Strefa zamknięta. O jednym wierszu Tadeusza Różewicza ... 138

DIAGNOZY

Paulina CZWORDON — Życie spod tekstu ... 143
Ewa KOŁODZIEJCZYK — Anatomia powrotu ... 147
Piotr MICHAŁOWSKI — Dokąd biegnie Sarna w napisany las? ... 150
Marcin JAWORSKI — (Nie)zwykle przypadki Zygmunta Drzeźniaka ... 152
Urszula GLENSK — Zrozumieć Krótkie Miasto ... 154
Marta CUBER — Golding w polskim garniturze ... 156
Jan WATRAK — Miłość na Kresach ... 158
Przemysław ROJEK — Oczy Bieńczyka ... 160
Rafał RUTKOWSKI — O młodej prozie w trybie naukowym ... 164

SPACERY

Alina LEWICKA-ROSIŃSKA — Normandia ... 166

SZTUKA

Agata ROGOŚ — Czy można funkcjonować bez używania przemocy? ... 172
Z prof. Markiem Antonim NOWICKIM rozmawia Piotr KOSIEWSKI — Konflikt praw podstawowych ... 175
Z prof. Wiktorem OSIATYŃSKIM rozmawia Piotr KOSIEWSKI — Polska jest krajem mającym poważny problem z tolerancją ... 178
Aneta SZYŁAK — Czy istnieje cenzura dotycząca sztuki? ... 179
Magdalena UJMA — Malowanie flagi. Notatki na temat męskości, sztuki i Polski ... 181
Z Mirosławem BAŁKĄ rozmawia Rafał JAKUBOWICZ — [śmiech] ... 186
Rafał JAKUBOWICZ — Der Winter kalt und wild ... 192

ARCHIWUM

Teresa CHYLIŃSKA — Dom rodzinny Karola Szymanowskiego ... 196

VARIA

Monika SZCZOT — Leopolda Staffa rozmowy z Euterpe ... 218
Anna MODELSKA — Miłość jako światopogląd. O poezji Małgorzaty Hillar ... 222
Katarina ŠALAMUN-BIEDRZYCKA — Parę słów o moich przygodach z Miłoszem ... 228
Jacek DĄBAŁA — Pojęcie fabuły w teorii i praktyce twórczego pisania ... 230

ZDARZENIA

Filmowa panorama (Aleksandra Szewczyk) ... 240
Akademia filmowa Piotra Kotowskiego (Anna Lewicka-Rosińska) ... 241
Zwierzyniec – muzyka na wodzie (Maciej Krawczyk) ... 243
Wierność i precedens (Magdalena Jankowska) ... 244
Co w awangardzie piszczy? (Renata Wach) ... 246

Serena Vitale

Guzik Puszkina

Śledzie i kawior

Piękność nie odstępowała jej jak promienny cień, zawsze ją poprzedzała, wpisana w niezmienne epitety: *urodziwa żona, istna piękność, prześliczna kobieta, cudowna Natalie, olśniewająca istota, urocze stworzenie*; dla nikogo nie była tylko Nataszą, Natalią Nikołajewną Gonczarową, żoną Puszkina. Gdziekolwiek się pojawiała, jej niezrównany wdzięk przyćmiewał inne kobiety, kto o niej tylko słyszał, chciał ją jak najprędzej poznać i zobaczyć na własne oczy, czy istotnie zasługuje na prymat, jaki przyznały jej petersburskie salony: czy jest naprawdę najpiękniejsza ze wszystkich, piękniejsza od Heleny Zawadowskiej, Nadieżdy Sołłogub, Zofii Urusowej, Emilii Musin-Puszkinowej czy Aurory Szernwald von Vallen. Zawsze wychodziła z tych konfrontacji zwycięsko; *nie było podówczas w Petersburgu ani jednego młodzieńca, który by nie wzdychał do niej po kryjomu, jej promienna uroda w zestawieniu z magicznym nazwiskiem męża przyprawiała wszystkich o zawrót głowy;* nawet ci, którzy nie dość, że nie znali jej osobiście, ale nie mieli okazji choćby z daleka jej widzieć, byli święcie przekonani, że się w niej kochają. Była wysoka, *smukła jak palma*, bajecznie szczupła w talii, ze śnieżnobiałym, pełnym dekoltem, ze smukłą szyją, głową *niczym lilia na wiotkiej łodydze* i owalem twarzy jaśniejącym łagodną bielą kości słoniowej. Miała delikatne rysy o klasycznej doskonałości, ciemne miękkie brwi i długie rzęsy, czarne jak włosy, które upinała na szczycie głowy lub na karku *dokładnie jak na kamei*, z wijącymi sie puklami zdobiącymi skronie. Było *coś nieokreślonego w jej spojrzeniu*: oczy miała nieznacznie zezujące i osadzone może odrobinę za blisko siebie, świetliste, mieniące się oczy koloru szaro-zielono-brązowego, przywodzące na myśl owoc agrestu. Ich niedoskonałość, nikła i nieuchwytna, tylko dodawała uroku twarzy, w której wszystko było wdziękiem, harmonią i łagodną zgodnością linii i kształtów.

Mała Gonczarowa była zachwycająca w roli siostry królowej Dydony na balu wydanym przez Dymitra Władimirowicza Golicyna, generalnego gubernatora Moskwy, dla Dworu przybyłego do starej stolicy na święta Bożego Narodzenia w 1829 roku. Wpatrzoną w *tableau vivant* najmłodszą z sióstr Gonczarow Monarcha przywołał do siebie i obsypał komplementami – potem, od 18 lutego 1831 roku, kiedy wyszła za mąż za najsławniejszego poetę rosyjskiego, powróciła na stałe do żywego obrazu i bywała w nim Wenus, Psyche, Madonną, Aniołem, Muzą, Nimfą, Euterpe. W cokolwiek oblekała swoje smukłe ciało (*gdzież ta dziewczyna mieści pożywienie* – to pytanie zadawały sobie nie tylko zazdrosne damy), od razu utrwalało się to w kobiecej pamięci: *wydekoltowana suknia z czarnego jedwabiu, płaszcz z błękitnego aksamitu podbity futrem, biała sukienka, kulisty kapelusz i czerwony szal udrapowany na ramionach, kostium kapłanki słońca, szeroka czarna narzutka,* którą nosiła w domu, *boa*, który głaskał Puszkin, kiedy siedział u wezgłowia chorej matki. Ale nawet mężczyzna, malarz morskich pejzaży, Ajwazowski, pozostawił opis Natalie

obfitujący w szczegóły, jakby z „Journal des Dames": *elegancka biała suknia, gorset z czarnego aksamitu z czarnymi skrzyżowanymi sznurówkami, a na głowie słomiany kapelusz kanarkowego koloru z szerokim rondem. Długie białe rękawiczki.*

Tym, co znali i spotykali Natalię Nikołajewną wszelkie inne wrażenia przesłaniały jej łagodne rysy, urocze kształty i eleganckie stroje. Tylko nieliczni umieli dostrzec w niej coś więcej prócz wspaniałej zewnętrzności. *Mój Boże, ależ mnie, Puszkin, zanudziłeś swoimi wierszami!...Proszę czytać dalej, ja na chwilkę wyjdę rzucić okiem na moje suknie, niech pan czyta, ja i tak nie słucham.* Takie świadectwa nie zasługują na uwagę, podsuwała je we wspomnieniach późniejsza niechęć. Do naszych uszu głos Natalii Nikołajewny nie dociera. Każda próba uchwycenia go rozbija się o miękką ścianę jej milczenia. Zaginęły jej listy do Puszkina, nie wiemy nawet, ile ich było. Może zniszczyła je sama, żeby się rozstać z tymi pamiątkami bolesnych dni, może zachowały się do dziś i leżą zapomniane między innymi starymi dokumentami w archiwum rodzinnym któregoś ze szlacheckich europejskich rodów. Przechowało się tylko ich echo odbite w listach męża: Natalia pisała mu o swoim zdrowiu i o zdrowiu dzieci, opowiadała o służbie, z którą na początku małżeńskiego życia całkiem sobie nie radziła, użalała się na wieczny brak pieniędzy, plotkowała o małżeństwach i zaręczynach, przytaczała stołeczne nowinki, opisywała toalety rywalek, uroczystości dworskie i bale. Wszystko to było zgodne z epistolarnym kodeksem jej klasy i jej czasów, i nie różniło się od tysięcy innych listów, które tysiące innych młodych kobiet rosyjskich pisywało z Petersburga; nie było w tych listach niczego, co kierowałoby w głąb jej duszy, niczego, co mogłoby rzucić prawdziwe światło na uczucia Pięknej do Bestii, Wenus do Wulkana – niczego, z wyjątkiem zazdrości.

Natalie obsesyjnie podejrzewała męża o niewierność (zapewne nie bez powodów), a Puszkin często się przed nią tłumaczył: *Prowadzę się przyzwoicie i nie masz o co dąsać się na mnie, do panien się nie umizgam, żon zawiadowców stacji nie podszczypuję, z Kałmuczkami nie romansuję – a w tych dniach odmówiłem sobie Baszkirki, nie bacząc na ciekawość tak naturalną dla podróżnika, za hrabiną Sołłogub się nie uganiam, jak mi Bóg miły, do Smirnowej też nie smalę cholewek.* Raz czy dwa nawet poeta poznał na własnej skórze jak ciężka potrafi być delikatna rączka jego Anioła, ale o otrzymanych policzkach opowiadał przyjaciołom ze śmiechem, jakby był nimi wręcz zachwycony. A udręki, urazy, despekty, kaprysy upokorzonej Wenus? Nie dane nam będzie o nich wiedzieć. Znamy niezwykły wdzięk jej ciała, wszystkie szczegóły jej nienagannych strojów, ale tego, co wprawiało w żywsze bicie jej serce, musimy się domyślać ze słów innych ludzi – zarówno ze słów napisanych do niej przez męża, jak i ze słów przypisanych jej w listach D'Anthèsa, w których zwierzał się z uczucia do niej Heeckernowi. Los chciał, żeby na zawsze pozostała ulotną, niemą zjawą wcielonej piękności. Nic więc dziwnego, że czasami zadajemy sobie pytanie, czy zaznała wielkich emocji, czy przeżyła prawdziwe uczucia, czy może tylko przejęła je na własny użytek z miłości obu mężczyzn, między którymi tkwiła jak jabłko feralnej niezgody. O jedynej namiętności Natalii jesteśmy jednak poinformowani drobiazgowo i obszernie: o balach. Ta namiętność przełamywała jej wrodzoną rezerwę i pozwalała jej radośnie zaznawać przelotnych salonowych uciech – była jak zawrót głowy pojawiający się bez przyczyny i skłaniający do wypowiadania niezliczonych uprzejmości, w które nie angażują się myśli, jak lekka gorączka wywołana muzyką, światłami, zamętem, tłumem, euforią, którą zakłóca pojawienie się choćby śladu refleksji i która musi przepaść wraz z pierwszym brzaskiem dnia.

I wreszcie to nieuchronne pytanie: dlaczego Natalie przyjęła propozycję małżeńską Puszkina (jego z naleganiem ponawiane, niecierpliwe, niepokojące propozycje), chociaż

poecie stale brakowało pieniędzy, chociaż uchodził za nieprawomyślnego liberała i był wciąż zabiegany, i chociaż jego rysy *przypominały żywotne i inteligentne zwierzątko, jakich pełno w krainach afrykańskich*? Nie mógł jej ofiarować bogactwa ani tytułów, ani pogodnej przyszłości. Więc – dlaczego? Może wydala ją za mąż matka, wybierając pierwszego pretendenta, jaki się pojawił na jej ograniczonym horyzoncie? Może do głosu doszła próżność i chęć noszenia nazwiska, o którym głośno było w każdym zakątku Rosji? Może w grę wchodziła niechęć do mrocznego, przygnębiającego moskiewskiego domu i realna szansa, żeby się z niego wyrwać? A może wszystko to razem stworzyło jakieś niejasne uczucie, bliższe jednak lękowi niż miłości. Natalie nie obawiała się, że zostanie starą panną: była najpiękniejszą dziewczyną na wydaniu w całej Moskwie. Ale lękała się tego nieznanego, co górowało nad nią i porywało za sobą: podporządkowała się losowi, sile, namiętności, poezji.

Pierwsze lata życia spędziła po części w Moskwie, po części w wiejskich posiadłościach, a po części w Połotnianym Zawodzie, gdzie mieściła się dobrze prosperująca manufaktura rodzinna, która niegdyś dostarczała żagli flocie Piotra Wielkiego i w dalszym ciągu wytwarzała najlepsze płótno i najlepszy papier w Rosji. W początkach XIX wieku znaczną fortunę Gonczarowych uszczupliły hipoteczne zastawy, zaciągane na bajeczne wydatki przez głowę rodu, marnotrawnego tyrana, po którego śmierci rodzina odziedziczyła długi w wysokości półtora miliona rubli. Rozwiedziony z chorą umysłowo żoną Afanasij Nikołajewicz Gonczarow powrócił w 1812 roku z długich wojaży wypoczynkowych po Europie z nową kochanką Babette, *francuską praczką*, jak ją nazywano w rodzinnym domu, który stawał się coraz bardziej luksusowy i był coraz mocniej rozdzierany niezgodą i kłótniami w sprawach majątkowych. Brutalnie odsunięty od zarządzania sprawami rodzinnymi Mikołaj Gonczarow, jedyny syn Afanasija, przeniósł się w 1815 roku do Moskwy razem z żoną i czwórką dzieci. W Połotnianym Zawodzie została tylko Natalia, ulubiona wnuczka despoty. Pewnego dnia – miała wtedy sześć albo siedem lat – także prześliczna Tasza została odwieziona do Moskwy. Natychmiast odebrano jej sobolowe futerko, podarunek od dziadka: matka kazała je przerobić na mufki. Dziewczynka miała zapomnieć o luksusie, pieszczotach, przywilejach: miała zapomnieć o Połotnianym Zawodzie, o licznej służbie, ogromnym parku, oranżeriach z brzoskwiniami i ananasami, zabawach pod gołym niebem, o koniach, stajniach i wspanialej ujeżdżalni. Miała przywyknąć do żelaznej dyscypliny domu Gonczarowych, którym zarządzała matka, kobieta nieznosząca sprzeciwu, mająca charakter oschły i zmienny, często zła na innych i na pewno nieszczęśliwa. Ojca dzieci widywały bardzo rzadko: Mikołaj Afanasjewicz Gonczarow był *osobnikiem zmarnowanym,* jak sam o sobie mówił. Cierpiał na zaburzenia psychiczne – miał umysł zniszczony alkoholem – i mieszkał w skrzydle wielkiego domu przy ulicy Nikitskiej, gdzie został odseparowany, żeby nie miał okazji popisywać się napadami furii; w spokojniejsze dni dochodziły stamtąd przejmujące, melancholijne tony jego skrzypiec. Żona odwiedzała go jedynie wieczorami, a po nocach, jak szeptano, często przebywała w pokojach zajmowanych przez służących i parobków; potem, w ciągu dnia jej dusza bigotki znajdowała czas, żeby odpokutować grzechy modląc się w kaplicy, rozdzielając datki ubogim lub goszcząc w domu pielgrzymów, żebraków i Bożych pomyleńców. Utrzymywała matczyny autorytet stosując drakońskie upomnienia i zakazy, i czasami bolesne policzkowania. Budziła bojaźliwy respekt przede wszystkim w córkach, wychowanych do ślepego i milczącego posłuszeństwa. Niezdolna do administrowania odziedziczonym po matce majątkiem i dożywotnią pensją wyznaczoną jej przez teścia, stała się z czasem chorobliwie skąpa. Piła. To głównie z jej

przyczyny – wskutek jej nieustannego narzekania, złości i kłótni – Puszkin w parę miesięcy po ślubie przeniósł się z Moskwy do Carskiego Sioła. A potem znalazł się w Petersburgu.

Wczoraj nasz drugi grande soirée *udał się znakomicie: było bardzo wiele osób. Pani Puszkin, żona poety, pojawiła się po raz pierwszy w wielkim świecie: jest niezwykle piękna, a cała jej postać tchnie poezją. Ma wspaniałą kibić, regularne rysy, urocze usta i piękne, choć nieśmiałe spojrzenie; w jej twarzy jest wiele słodyczy i subtelności. Jeszcze nie wiem jak wypada w konwersacji, bo kiedy dokoła jest sto pięćdziesiąt osób, nie można oczywiście toczyć rozmowy, ale jej mąż mówi, że jest kobietą uduchowioną. Co do niego, to przestaje być w jej obecności poetą; odniosłam wrażenie, że przeżywa te wszystkie zmienne uczucia ożywienia i emocji, których doznaje mąż, kiedy pragnie, żeby żona odniosła sukces w towarzystwie.* (Dolly Ficquelmont, 26 października 1831).

W towarzystwie mówiła mało, a *panie znajdowały, że jest dość dziwna*. W przerwach balu milczała i stroniła od innych ze spuszczonym wzrokiem gazeli i z głową lekko pochyloną, jakby pod ciężarem swego piękna. Odzyskiwała głos w zaciszu domowym, w ścianach zaprzyjaźnionych domów – wtedy mówiła nawet przesadnie dużo. O ciepły alabaster jej ciała, jakby niczym nie wypełniony, jak pudło resonansowe, odbijały się głosy innych: opowiadała przyjaciółkom, siostrom, ciotce, mężowi o wszystkich uprzejmościach i o wszystkich komplementach, jakich nie skąpiła jej chmara wielbicieli otaczających ją w salonach. Chwaliła sie nieprzerwanym i niezawodnym triumfem w wielkim świecie, a jej błahe szczebiotanie wzruszało Puszkina. Podziw i hołdy innych mężczyzn zawsze mu pochlebiały, ale też zawsze odnosił się do nich nieufnie: *Spodziewałem się od Ciebie piorunów, bo wedle moich obliczeń list mój nie mógł Cię dojść przed niedzielą – Ty zaś jesteś taka słodka, pobłażliwa, dowcipna, że to istny cud. Cóż to znaczy? Czyżbym już był* cocu*? Wdzięczny Ci jestem za obietnicę, że nie będziesz flirtować; aczkolwiek Ci na to przyzwoliłem, byłoby lepiej, abyś z tego przyzwolenia nie korzystała, nie wymawiam Ci tego. Bądź młodą, boś młoda, i króluj, boś śliczna...Mam nadzieję, że wobec mnie pozostałaś czysta i niewinna i że zobaczymy się takimi, jakimi rozstaliśmy się....*Puszkin był z pewnością zazdrosny, obdarzał jednak swoją *zezującą Madonnę* bezgranicznym zaufaniem. Nie tyle obawiał się, że zostanie zdradzony, co niepokoiły go pewne aspekty zachowania Natalie: ta cudowna istota, niekłamana królowa Petersburga, sekretne marzenie wielu mężczyzn, obiekt zazdrości wielu kobiet, ujawniała czasami coś prowincjonalnego, coś, co trąciło *moskiewską pannicą*. Za każdym razem wybaczał jej to, ale nie przestawał nacierać jej czule uszu, wychowywać. To zbyt pospolite, przekonywał ją, zabierać adoratorów przyjaciółkom, pysznić się swoimi podbojami, flirtować z posiadaczami ziemskimi, składać ukłony gubernatorowej Kaługi, odwiedzać córki kupców, kręcić się w przedpokojach, nie różniąc się tam od postulantów, odwiedzać salony niższej rangi, tańczyć w domach szlacheckich o niezbyt kryształowej reputacji. Czasami ta cudowna żona przypominała mu jedną z tych osób, o których książę Metternich wyrażał się wyniośle *petites femmes*[2]. To z winy młodych lat, myślał Puszkin i łagodnie ponaglając, ciągle uczył ją sekretów duchowej wykwintności i najsubtelniejszych forteli snobizmu. Ale umiał być również surowy: *Cieszysz się, że za Tobą jak za suczką biegają psy, podnosząc zwinięte w trąbkę ogony i obwąchują Ci...Jest się z czego cieszyć! Nie tylko ty, ale nawet Praskowia Pietrowna z łatwością może wyuczyć różnych hultajów, by za nią biegali, dość rozgłosić, że „ja na to jak na lato". Oto cały sekret kokieterii. Będzie koryto, i świnie się znajdą. Po co podejmujesz mężczyzn, którzy się do Ciebie zalecają? Nie wiesz,*

na kogo natrafisz. Przeczytaj sobie bajkę A. Izmajłowa o Fomie i Kuźmie. Foma ugościł Kuźmę kawiorem i śledziem. Kuźma poprosił pić, ale Foma nie dał. Kuźma sprał więc Fomę jako łajdaka. Z tego poeta wywodzi morał: piękne panie, nie częstujcie śledziem, skoro nie chcecie dać pić, bo możecie natrafić na Kuźmę...Hulaj, żoneczko, ale nie zanadto i o mnie nie zapominaj. Okropną mam ochotę zobaczyć Cię w uczesaniu á la Ninon, musisz wyglądać przecudnie. Czemuś wcześniej nie pomyślała o tej starej k... i nie przejęła jej fryzury? Opisz mi swoje występy na balach, które już się pewnie rozpoczęły.... W następnym liście przepraszał Natalie, że jego list w poprzedniej poczcie był trochę za surowy, ale nie powstrzymał się przed upomnieniem jej: *K..., od której przejęłaś uczesanie, Ninon, mówiła:* Il est ecrit sur le coeur de tout homme: à la plus facile[3]*...Oszczędź mnie. Do trosk nieodłącznych od życia mężczyzny nie dodawaj niepokoju o rodzinę, zazdrości, itd., itd. Nie mówię już o cocuage*[4]*, na który to temat przeczytałem niedawno całą rozprawę u Brantome'a....*

Poetycka piękność pani Puszkin porusza moje serce do głębi. Jest coś zwiwenego i wzruszającego w całej jej postaci; ale ta kobieta nie będzie szczęśliwa, mam co do tego pewność. Jej czoło jest naznaczone cierpieniem. Obecnie wszystko uśmiecha się do niej, a ona w pełni zaznaje szczęścia i życie otwiera się przed nia promienne i radosne; a jednak jej głowa często kłoni się i cała jej istota jak gdyby powiada: „ja cierpię". Bo też trzeba przyznać: jakiż to ciężki los być żoną poety, i to poety takiego jak Puszkin. (Dolly Ficquelmont, 12 listopada 1831).

W Petersburgu została zaproszona na Dwór i zaliczona do ścisłej elity pałacu Aniczkowskiego, prywatnego pałacu przy prospekcie Newskim, gdzie carowi podobało się dawać upust swej namiętności do tańca. Od jesieni 1833 roku z Natalie i jej mężem mieszkały jej siostry, Aleksandra i Katarzyna; trzeba było wprowadzić je do towarzystwa, wystawiać na małżeńskie targowisko. Codziennie bal, raut, przedstawienie w teatrze, koncert, spotkanie z przyjaciółmi. Ktoś uskarżał się, że wieczorem nigdy nie można było zastać Natalii Nikołajewnej w domu. Ten tryb jej życia niepokoił Puszkina. Ilekroć musiał zostawić żonę samą w Petersburgu, powierzał ją czułej opiece starej panny Zagriażskiej, ciotki Natalii, bardzo wpływowej i szanowanej na Dworze i doświadczonej w życiu światowym. Ale niepokój go nie opuszczał: *...odkąd Cię pożegnałem, ciągle się jakoś boję o Ciebie. Nie wytrzymasz w domu, pojedziesz do pałacu i tylko patrzeć, jak poronisz na sto piątym stopniu komendanckich schodów, sprawdź, czy nie zaszłaś w ciążę; jeśli tak, pilnuj się w pierwszych miesiącach. Nie możesz jeździć konno, flirtuj jakoś inaczej, nie zapominaj, że masz dwójkę dzieci, trzecie straciłaś, dbaj o siebie, bądź ostrożna; nie tańcz za dużo, rozrywaj się z umiarem, na miłość boską, uważaj na siebie. Kobieta, jak powiada Galiani,* est un animal naturellement faible et malade[5]*. Jakież z was pracownice czy pomocnice! Wy pracujecie tylko nóżkami na balach i pomagacie mężom w marnotrawstwie. Puszkin zauważył Natalie po raz pierwszy w 1828 roku, w Moskwie – a jego serce libertyna, niespokojne i pragnące zbawienia, doznało wstrząsu wcześniej mu nie znanego – na popisie tanecznym tańca Jogela.* Tour, battement, jeté, révérence[6] – komenderował Jogel, a Natalie wykonywała nienagannie kolejne figury, poruszając się wdzięcznie i doskonale, niemal mechanicznie, jak urzekający automat.

Żona Puszkina, naszego poety, była na uroczystościach bezspornie najpiękniejsza. Sprawia wrażenie Muzy, Rafaelowskiej Godziny. Wiaziemski powiedział mi: Ta Puszkina jest jak Poemat, a tamta druga [*Emilia Karłowna Musin-Puszkina*] *w porównaniu z nią wypada jak* Słownik. (Zofia Bobryńska, 3 września 1832).

Kokietować Ci nie bronię, ale żądam od Ciebie oziębłości, przyzwoitości, powagi. Innego rodzaju oziębłość *małej Gonczarowej* – jej zagadkowa apatia, chłodne odrętwienie – niepokoiły i przerażały Puszkina już wtedy, kiedy jeszcze zmagał się z niezliczonymi trudnościami praktycznymi, które stanowiły przeszkodę dla małżeństwa, i opierał się dręczącej go niepewności. Napisał do przyszłej teściowej: *Jedynie przyzwyczajenie i dłuższa zażyłośc mogłyby dać mi szanę pozyskania uczuć jej córki; mogę mieć nadzieję, że w ciągu dłuższego czasu zdołam zdobyć jej przywiązanie, ale we mnie nie ma nic takiego, co by mogło jej się spodobać. Jeśli zgodzi się oddać mi swą rękę, będę w tym upatrywał jedynie spokojną obojętność jej serca.* Był bardziej szczery niż wymagały tego okoliczności i etykieta: wyczuwał, odgadywał. A jego jasnowidzenie wręcz poraża: *Bóg świadkiem, że jestem gotów dla niej umrzeć, ale musieć umrzeć dlatego, aby uczynić ją świetną wdową, mogącą sobie nazajutrz dowolnie wybrać nowego męża – ta myśl to piekło.*

Pani Puszkina, żona poety, odnosi wspaniałe sukcesy: nie można sobie wyobrazić kobiety, która byłaby bardziej urodziwa od niej i miała powierzchowność bardziej poetycką; tym niemniej jest to osoba mało inteligentna i chyba nie dostaje jej fantazji. (Dolly Ficquelmont, 15 września 1832).

Puszkin chce za wszelką cenę mieć dla siebie tę wspaniałą, gorzką zagadkę pozbawioną namiętności. Podczas ceremonii ślubnej upadł na posadzkę krzyż i obrączka, zgasła świeca: *Tous les mauvais augures!*[7] szepnął do kogoś przesądny małżonek. Potem szczęśliwy, zapomniał o tych smutnych wróżbach. Stał się bardzo czułym mężem. Ale też bardzo wymagającym: chciał wszczepić w Natalie władczy wdzięk, kontrolę, dystans; chciał przemienić obojętny chłód w świadomą oziębłość, w wyniosłą rezerwę, w lód na niedostępnych śmiertelnikom szczytach. Już mu się to powiodło z Tatianą Łariną: spotkał ją, namiętną i nieobytą, w zagubionym kącie rosyjskiej prowincji, w drugiej pieśni *Eugeniusza Oniegina*; a w pieśni ósmej zmienił ją, jak doświadczony Pigmalion, w *nieskazitelny wzór* / Du comme il faut[8]. Poślubiona starszemu i nielubianemu generałowi, dawna wiejska panienka, obecnie wielka stołeczna dama, wkracza do salonu odprowadzana spojrzeniami podziwiających ją osób: nie spieszy się, nic nie mówi, nie patrzy na gości, nie kokietuje, nie chce dobrze wypaść, nie potrzebuje sukcesów, nie musi uwodzić: – *Nikt by jej nie mógł nazwać piękną, / Lecz choćby kto od głów do nóg / Przyglądał się jej skromnym wdziękom, / Wątpię czy znaleźć by w niej mógł / Coś, co w londyńskiej wyższej sferze / Zwie się* vulgar[9].... W tej idealnej kobiecie znajduje odbicie Muza dojrzałych lat Puszkina: chłodna, wzniosła w swoim czystym splendorze, zrodzona przez wieczną Północ duszy. Ale ulotna cudowność poezji nie daje się powtórzyć z równą łatwością w życiu. Czy wolno nam z czystym sumieniem potępić Natalie i odnieść się do niej nieżyczliwie, wyrzucać jej z niechęcią, że nie umiała osiągnąć tak trudno dostępnej, tak wymownej poetyki nie-istnienia?

Wczoraj najpiękniejsza była jednak Puszkina, którą nazywamy „poetycką", tyleż z racji męża, co z racji jej niebiańskiej, niezrównanej urody. To postać, przed którą można by spędzać całe godziny, jako przed doskonałym dziełem Stwórcy! (Dolly Ficquelmont, 22 listopada 1832).

Między mazurkiem a *cotillon*[10] Natalia Nikołajewna prowadziła takie samo życie jak wszystkie rosyjskie żony jej warstwy społecznej w jej czasach: wydawała na świat dzieci,

zarządzała służbą, wybierała domy na letnisko, chodziła przymierzać suknie w pracowni Madame Sicher albo Monsieur Duriera, pisała listy do brata Dymitra z prośbą o pieniądze albo o *modne i piękne lando*, albo o papier potrzebny mężowi na przedsięwzięcia wydawnicze, zabiegała o przyspieszenie procesu wytoczonego przez dziadka swemu rządcy, starała się wydać za mąż siostry, dokonywała cudów, żeby poradzić sobie z wydatkami domowymi, które wypływały na wszystkie strony jak woda, spierała się o pieniądze z wydawcami i księgarzami, pomagała Puszkinowi jak umiała i jak mogła. Nie umiemy jednak wyobrazić jej sobie w tej roli, w tym codziennym przebraniu – czy raczej umiemy, ale tak, jakby na chwilę wyrwała się z ram obrazu, jakby zeszła z marmurowego piedestału. *Bal się kończył; Natalia Nikołajewna w oczekiwaniu powozu stała u wejścia przy kolumnie; otaczali ją młodzi oficerowie, głównie kawalergardzi, prawiąc komplementy i uprzejmości. Nieco z boku, przy drugiej kolumnie, stał zamyślony Puszkin nie biorąc żadnego udziału w ogólnej rozmowie* – ta scenka jest jak grupa rzeźbiarska drugorzędnego średniowiecznego artysty; próżna Piękność – dojrzała Zaduma. Nawet po śmierci męża Natalia Nikołajewna nie uniknęła swego posągowego losu: w liście do Zofii Bobryńskiej czytamy, że cesarzową zasmucała myśl o tej *młodej kobiecie stojącej przy grobie jak Anioł Śmierci, białej jak marmur, oskarżającej siebie o to krwawe zakończenie waśni.*

Ze wszystkiego, co Natalie napisała do Puszkina, znamy dzisiaj tylko krótkie *postcriptum* dodane do listu matki. *Niechętnie zdecydowałam się napisać do Ciebie, gdyż nie mam ci nic do powiedzenia, bo już przekazałam Ci wiadomość parę dni temu przez przejezdną osobę. Mama miała także wysłać Ci list dopiero następną pocztą, ale bala się, że możesz się martwić, nie otrzymując przez dłuższy czas wiadomości ode mnie, i dlatego postanowiła przezwyciężyć senność i zmęczenie, które owładnęły zarówno ją, jak i mnie, bo obie spędziłyśmy cały dzień na świeżym powietrzu. Z listu mamy dowiesz się, że wszyscy czujemy się doskonale, więc już o tym nie będę Ci nic mówić; kończę tutaj mój list i całuję Cię bardzo czule; liczę na to, że więcej napiszę Ci przy pierwszej okazji. Teraz żegnaj, miej się dobrze, nie zapominaj o nas.*

Ze wszystkiego, co Georges D'Anthès napisał do Jacoba van Heeckerena przypomnijmy w tym miejscu tylko jedno zdanie: *Proszę powiedzieć ojcu i moim siostrom, że nie piszę do nich, gdyż nie mam im nic do powiedzenia, bo to wszystko, co mógłbym im napisać, opowie im Pan, co będzie znacznie lepsze.*

Podkreślenia pochodzą od nas, ponieważ sądzimy, że w tym identycznym „nic" – które mieli nie tylko do powiedzenia, ale też mieli w sobie – kryje się przyczyna wszystkiego.

Ame de denteles[11] – powiedziano o Natalii Nikołajewnej.

Kiedy umarł Puszkin, Natalia miała czworo dzieci i dwadzieścia cztery lata.

---

[1] rogaczem (fr.)
[2] kobietki (fr.)
[3] W sercu każdego mężczyzny jest wypisane.do najłatwiejszej (fr.)
[4] przyprawianiu rogów (fr.)
[5] kobieta jest z natury istotą słabą i chorą (fr.)
[6] obrót, przytup, wyrzut, ukłon (fr.)
[7] wszystko to złe wróżby (fr.)
[8] Taki, jak należy (fr.)
[9] pospolitością (ang.)
[10] kotylione (fr.)
[11] koronkowa dusza (fr.)

Zuchwały pedikiurzysta

Zofia Karamzina do przyrodniego brata Andrzeja, Petersburg (21 listopada 1836).

...Mam jeszcze jedną, szczególną wiadomość do przekazania Ci, o małżeństwie, o którym pisała Ci mama: zgadłeś już o kogo chodzi? Znasz bardzo dobrze oboje przyszłych małżonków i nawet rozmawialiśmy trochę o tej sprawie, ale nigdy na serio: zachowanie młodego pretendenta groziło co prawda kompromitacją, jednak jak dotąd kompromitowało tylko jedną kobietę, któż by bowiem mając obok siebie Madonnę Rafaela, patrzył na inny, pospolity obraz? Otóż zjawił się wielbiciel tego obrazu, a stało się tak pewnie dlatego, że można go było taniej kupić: zgadłeś już? No tak, chodzi o D'Anthesa, młodego, ślicznego, nierozumnego D'Anthe`sa (teraz już także bogatego), który żeni się z Katarzyną Gonczarową i wydaje się, przysięgam Ci, tak bardzo tym ucieszony, że owładnęła nim jakaś gorączka, wesołość i szaleństwo...Natalie jest nerwowa, napięta i drży jej głos, kiedy mówi o małżeństwie siostry, a Katarzyna polatuje ze szczęścia nad ziemią i zapewnia, że jeszcze nie może uwierzyć, czy nie śni. Ludzie się dziwią, a ponieważ w tej historii z anonimowymi listami niewiele się wyjaśniło, tłumaczą to małżeństwo bardzo prosto. Tylko Puszkin przez swoje podniecenie, przez zagadkowe zdania, które wypowiada do każdego, kogo ma pod ręką, i przez swoje opryskliwe traktowanie D'Anthe`sa i unikanie go w towarzystwie, budzi podejrzenia i skłania do domysłów. Wiaziemski mówi, że jest poirytowany w imieniu żony, bo D'Anthes juz się do niej nie umizga...Dowiedziawszy się, że piszę do Ciebie, D'Anthes prosił, żebym Ci powiedziała, że jest nadzwyczaj zadowolony i że musisz mu pogratulować szczęścia....

Ambasador Holandii tylko do najbliższych mówił o *wyższym poczuciu moralności*, które kazało synowi związać się z kimś na całe życie, żeby ocalić reputacje kobiety, która kocha. W towarzystwie natomiast zatajał te zabiegi i ukrywał napięcie powstałe w nerwowych dniach pertraktacji, przemilczał despekty i gorycz, gdyż chciał sprawiać wrażenie ucieszonego bliskim małżeństwem adoptowanego syna. W porywie gorączkowej aktywności poświęcał każdą chwilę wolną od pracy i światowych obowiązków na przygotowania do wielkiego święta. Sam z wyszukanym gustem urządził dla przyszłych małżonków miłosne gniazdko w nowym domu, do którego miał się wkrótce przenieść, osobiście wybrał dla nich tapety, meble, obrazy, dywany, srebro, porcelanę, bibeloty, zadbał o najdrobniejsze szczegóły, żeby wszystko wypadło pięknie, bogato, elegancko, żeby budząc podziw, a też trochę zazdrości, zagłuszyło sensację wywołaną ogłoszeniem tego nieprzewidywanego ślubu. D'Anthes ze swej strony starał sie zachowywać jak czuły przyszły małżonek. O jego uczuciach miało być przekonane nie tylko plotkarskie i podejrzliwe towarzystwo, ale także Katarzyna, która jeszcze nie dowierzała temu, co ją spotkało i zadręczała się niepewnością i zazdrością. Puszkin odmawiał przyjmowania D'Anthesa w domu, tak że narzeczony mógł spotykać narzeczoną tylko w godzinach przedpołudniowych u Mademoiselle Zagrjażańskiej; nie mógł jednak przebywać z nią sam na sam: stara ciotka była opiekunką bardzo surową i starej daty. Nie mogąc okazywać Katarzynie swojej miłości namiętnymi pocałunkami i uściskami, które stanowiły jego najmocniej przekonujące argumenty, D'Anthes pisał do niej: *...kocham Panią i chcę to powtórzyć Pani osobiście z całą szczerością, która jest główną cechą mojego charakteru i którą zawsze Pani we mnie znajdzie. Żegnam, proszę spać dobrze i spokojnie wypoczywać, bo przyszłość uśmiecha się do nas. Nie gromadzą się chmury nad naszą przyszłością, proszę odpędzić wszelki niepokój, a przede wszystkim*

proszę żywić do mnie zaufanie. Nieważne, co się dzieje obok nas; nie widzę i nigdy nie będę widział nikogo innego tylko Panią, może być Pani o to spokojna; należę do Pani, Katarzyno, może Pani na mnie liczyć, a dowodem tego będzie moje zachowanie, jeżeli wątpi Pani w moje słowa. D'Anthes, słowem, grał swoją rolę najlepiej jak umiał i przez jakiś czas, posłuszny radom ambasadora, unikał wszelkich okoliczności, w jakich mógłby spotkać Natalię Nikołajewnę i jej męża. Nie miał zresztą zbyt wielu wolnych wieczorów, ponieważ za spóźnienie do koszar został kolejny raz ukarany pięcioma dniami nadliczbowej warty. Ale ani jego starania, ani zabiegi jego nowego ojca nie mogły uciszyć komentarzy w towarzystwie petersburskim.

Zofia Bobryńska do męża Aleksego, Petersburg (25 listopada 1836):

Jak świat światem, nigdy jeszcze nie było takiego zamieszania, jakie obecnie burzy powietrze we wszystkich salonach Petersburga. D'Anthe`s się żeni! Oto wydarzenie, które nie daje spokoju jego stuustnej sławie. Tak, żeni się, a Madame de Sevigne zalałaby go rzeką takich epitetów, jakimi kiedyś obdarzyła niezapomnianej pamięci Lemuzota. Tak, dzisiaj to małżeństwo zostało wprawdzie postanowione, ale jutro z trudem do niego dojdzie. Żeni się z najstarszą Gonczarową, z brzydką, ponurą i ubogą siostrą żony Puszkina, która jest piękna, jasna i bogata w poezję. Jeżeli chciałbyś zadać mi w tej sprawie jakieś pytania, mogę Ci odpowiedzieć, że od siedmiu dni sama nie robię nic innego, a im więcej opowiadają mi o tej niewiarygodnej historii, tym mniej ją rozumiem. Tkwi w tym tajemnica miłości i bohaterskiego uwielbienia – to Jules Janin, Balzak, Wiktor Hugo. To literatura naszych dni. To coś wzniosłego, to coś śmiesznego. W towarzystwie widuje się męża, który uśmiecha się szyderczo, zgrzytając zębami. Widuje się żonę, piękną i bladą, która się zamęcza, tańcząc całymi wieczorami. I młodzieńca, bladego i chudego, który się spazmatycznie śmieje. I szlachetnego ojca, który gra swoją rolę, ale którego twarz jest tak wzburzona, że jej wyraz po raz pierwszy odmawia dyplomacie posłuszeństwa. A w mrokach mansardy Pałacu Zimowego przebywa ciotka, która płacze i przygotowuje uroczystość ślubną. W obecnym okresie ścisłej żałoby po Karolu V widzi się w towarzystwie tylko jedną białą suknię i ten dziewiczy strój narzeczonej sprawia wrażenie oszukańczego kłamstwa. W każdym razie kryją się za tym wszystkim zawoalowane łzy, których zapewne by wystarczyło, żeby zapełnić całe Morze Bałtyckie. Ten spektakl przed nami odgrywany, to dramat, i to dramat tak smutny, że nawet plotki cichną w jego obliczu. Anonimowe listy, wielce nikczemnego rodzaju, zwaliły sie na Puszkina, a cała reszta to już tylko zemsta godna sceny w teatrze, w której murarz stawia mur. Zobaczymy, czy niebiosa pozwolą na to, żeby zemsta jednego człowieka pochłonęła tyle ofiar....

25 listopada Puszkin zastawił u Szyszkina za 1200 rubli kaszmirowy szal żony (czarny, z długimi frędzlami, mało używany).

Wspaniałe sobolowe futro, które cesarz podarował Amalii Krüdener, nieślubnej siostrze Maksymiliana von Lerchenfielda i kuzynce cesarzowej, diamenty i szmaragdy Lady Londonderry, od jakiegoś czasu goszczącej z mężem w Petersburgu, mistrzowska gra skrzypka belgijskiego Artôta, nowe obrazy zakupione w Londynie, które wzbogaciły galerię Ermitażu (Rafael, Carracci, Leonardo, Domenichino) – nic z tego nie zdołało odciągnąć uwagi salonów petersburskich od *niesłychanego, niepojętego* narzeczeństwa francuskiego *chavalier garde*. Dopiero kiedy odrestaurowany i z przepychem wyposażony Teatr Wielki

otworzył swoje podwoje wystawiając niecierpliwie oczekiwaną premierę *Życie za cara*, miasto przez parę dni rozmawiało o czymś innym. Wieczorem 27 listopada w Teatrze Wielkim był *tout Petersbourg*; był też oczywiście Puszkin: wybrał się razem z żoną, Żukowskim i Aleksandrem Turgieniewem. Ten ostatni, przyjaciel poety z czasów grupy poetyckiej Arzamas, przyjechał z Moskwy zaledwie dwa dni wcześniej, a przed paroma miesiącami przebywał jeszcze w Paryżu, nie orientował się więc w wielu sprawach i poszedł przywitać się z ambasadorem Holandii, a nawet zatrzymał się w jego loży. Puszkin wybaczył mu tę niezamierzoną gafę, ale już tego samego wieczora, u Karamzinów, musiał mu się ze wszystkiego zwierzyć. Nazajutrz Turgieniew zapisał, że *znalazł poetę zmartwionego kwestiami rodzinnymi*, a potem sam rozmawiał wiele razy o tej sprawie ze wspólnymi przyjaciółmi, dziwiąc się ich nieprzychylności do Puszkina i broniąc go, kiedy bywał oskarżany o nieznośne zachowanie wobec żony i o ślepą, nierozumną wściekłość na D'Anthesa.

Czegóż on chce?, mówiło o Puszkinie wiele bliskich mu osób. *Zwariował. To pyszałek!* Ich rozumowanie było proste: zmuszając zanadto gorącego wielbiciela swojej żony do ożenienia się z *brzydką Gonczarową*, upokorzył go i ośmieszył, mógł więc w pełni odczuwać satysfakcję. Tak też wnioskowały obce mu osoby: *albo małżeństwo będzie zawarte w dobrej wierze, a to całkiem usuwa przyczynę zamętu, albo będzie tylko kołem ratunkowym, a zatem stanowi dostatecznie wysoką karę*. Podobnie wnioskowalibyśmy może i my, gdybyśmy nie znali *zgubnie zapalczywego charakteru* poety. Dochodziły do niego głosy, które były jak palące policzki, a które burzyły powietrze w salonach: poważny i zagadkowy skandal wstrząsnął życiem małżeńskim Puszkina, więc D'Anthès musiał się w pośpiechu zaręczyć, żeby uratować honor Natalii Nikołajewny. *Rujnować sobie przyszłość z miłości do kobiety ...Jakiż to altruizm, jakież wyrzeczenie!* – tak to komentował wzruszony i zdumiony Petersburg. *Uwielbienie, poświęcenie?*, pytała carowa. Także Andrzej Karamzin, kiedy sączył dobrą kawę w Baden-Baden, głowił się nad przyczynami tego małżeństwa, o którym mu donoszono z Petersburga. *Cóż u diabła znaczy ta historia? Czyżby on się poświęcał?* W oczach publiczności, zdziwionej i skłonnej do romantycznych fantazji, D'Anthès stawał się bohaterskim obrońcą honoru kobiety, męczennikiem Miłości. A tego Puszkin nie mógł znieść.

Któregoś wieczora *trójbuńczuczny Pasza*, wychodząc z teatru z Natalią i jej dwiema siostrami, spotkał Konstantego Karłowicz Danzasa, swego dawnego kolegę z liceum w Carskim Siole, obecnie podpułkownika inżynierii. Przyjaciele przywitali się serdecznie i Danzas nie omieszkał złożyć Katarzynie gratulacji z powodu bliskiego ślubu, a poeta skomentował to żartobliwie: *Moja szwagierka teraz nie wie, czy będzie Rosjanką, Francuzką czy Holenderką.* Tego wieczora był w dobrym humorze. Zazwyczaj słysząc, że mówi się o tym małżeństwie, pochmurniał i mówił niemal z pogróżką: *Tu l'as voulu, Georges Dandin!*[1] Dla wszystkich była czytelna złośliwa gra słów między „D'Anthesem" a „Dandinem" Moliera, niemądrym i pechowym arywistą, skazanym na nieszczęsny los z racji ukartowanego małżeństwa.

1 grudnia Puszkin przesunął na marzec termin wykupienia dwu weksli, za pomocą których na początku lata pożyczył od księcia Mikołaja Nikołajewicza Oboleńskiego 8000 rubli. Powinien był też zapłacić 1075 rubli czteromiesięcznego czynszu za mieszkanie, ale ich nie miał.

Zofia Karamzina do przyrodniego brata Andrzeja, Petersburg, 30 grudnia 1836:

...Wracając do plotek, dodam Ci na początek coś do rozdziału D'Anthes, gdybym chciała powtórzyć Ci wszystko, co o tym „się mówi", nie miałoby to końca, ponieważ trzeba by wciąż to uzupełniać tym, co „nie wiadomo". Ograniczę się wobec tego i oznajmię Ci, że ceremonia ślubna naprawdę będzie miała miejsce 10 stycznia...D'Anthès rozmawia o Katarzynie i z Katarzyną zawsze czule i na pozór jest uszczęśliwiony, a najważniejsze, że tata Heeckeren uwielbia ją i rozpieszcza. Puszkin w dalszym ciągu zachowuje się głupio i nieostrożnie: chce wypaść jak tygrys i szczerzy zęby, ile razy o tej sprawie mówi, a robi to bardzo chętnie i nie posiada się z radości, kiedy znajduje nowych rozmówców...Natalie z kolei prowadzi się niezbyt poprawnie: w obecności męża demonstruje, że nie wita się z D'Anthèsem i na niego nie patrzy, ale kiedy Puszkina nie ma w pobliżu, wraca do swojej taktyki i kokietuje go spuszczając wzrok i rozmawiając z nim nerwowo i z zakłopotaniem, podczas gdy on jak dawniej staje przed nią i obrzuca ją przeciągłymi spojrzeniami, zapominając o narzeczonej, która zmienia się na twarzy, bo cierpi z zazdrości. Słowem, trwa ta niezmienna komedia, której sekretu nikt dobrze nie zna, a Żukowski zaśmiewa się serdecznie z Twoich ambicji, że ją przejrzysz, chociaż siedzisz nad kawą w Baden-Baden. Ostatnio biedny D'Anthes bardzo chorował na zapalenie biodra, co go straszliwie zmieniło. Wczoraj pokazał się u Mieszczerskiego – wychudły, blady, ciekawy i tkliwy dla wszystkich, jak może być tkliwy tylko ktoś, kto jest bardzo zażenowany, a może nawet bardzo nieszczęśliwy. Nazajutrz przyszedł tam znowu, była z nim tym razem narzeczona, a co gorsza był też Puszkin: poszły znowu w ruch poetyckie grymasy mające wyrażać nienawiść i wściekłość; Puszkin był ponury jak noc, z zasępionym czołem gniewnego Jowisza, a swoje srogie, kłopotliwe milczenie tylko z rzadka przerywał, rzucając krótkie, ironiczne i wymowne słówka i od czasu do czasu wybuchając demonicznym śmiechem: staje się naprawdę bardzo żałosny, zapewniam Cię!...Zmieniając temat, powiem Ci, że właśnie ukazał się czwarty numer „Sowriemiennika", w którym zamieszczono powieść Puszkina Córka Kapitana*: mówią, że jest zachwycająca...*

Parę tygodni wcześniej księżna Bobryńska wahała się, czy ta sprawa jest wzniosła, czy śmieszna, czy jest tragedią, czy tragifarsą, teraz Zofia Karamzina zdecydowanie opowiada się za *komedią*. Jako osoba dojrzała lubiła oczywiście wsypywać do swoich wspomnień szczyptę arszeniku i często przytaczała zjadliwe komentarze wuja Wiaziemskiego, ale przecież i my nie możemy być całkiem innego zdania: to, co się działo na oczach uważnie obserwującej publiczności, spragnionej salonowych emocji, coraz bardziej przypominało farsę. Puszkin dobrze wiedział, że wzniosłość od śmieszności dzieli odległość niewielka, czasami wręcz nieuchwytna, i zazwyczaj był niezwykle ostrożny w swych poczynaniach, ale już znalazł się we władzy siły, której nie kontrolował, dochodziło w nim do głosu niespokojne zwierzę. *Przepełniony nienawiścią do rywala i żywiący do niego już od dawna odrazę, nie umiał nad sobą zapanować i nawet sobie tego nie zadawał. Ujawniał miastu i jego salonom swoją złość i wrogość...; był zgnębiony, roztrzęsiony, żal było na niego patrzeć.* Gorzej: kiedy się na niego patrzyło, budził śmiech. W tym ponurym, karykaturalnym spektaklu, w tej *tragedie-comique*, która wkrótce miała się rozstrzygnąć, nie wydarzenia załamują się i walą, ale załamuje się człowiek, *najinteligentniejszy człowiek w Rosji*, i pogrąża się w tym, czego się najbardziej obawiał i co było dla niego szczególnie odrażające. Poważny, przygnębiający upadek. Poważne, przygnębiające widowisko, ukazujące niszczącą obsesję. I tak jak wkrótce zrobi to jakiś oburzony moralista, tak i my chcielibyśmy ukryć

twarz w dłoniach albo odwrócić wzrok, żeby nie patrzeć na tego Puszkina, który jak w natrętnie powtarzanym parodiowaniu, jak w odwiecznej komicznej masce, stale powtarza grymasy poetyckiej wściekłości, szczerzy zęby, zgrzyta nimi, nie ustaje w opowiadaniu każdemu, kto tylko chce go słuchać (takich jest coraz mniej) wszystkich szczegółów nikczemnego prowadzenia się D'Anthesa i Jacoba von Heeckerena, mimo że coraz częściej spotyka się z zakłopotanym milczeniem albo wręcz z dwuznacznymi uśmieszkami, mającymi wyrażać współczucie. Chcielibyśmy innego Puszkina: ironicznego, wzgardliwego miłośnika wykwintnego sposobu bycia, mistrza dystansu. Ale w jednym jedynym miejscu te dwa odmienne wizerunki poety nakładają się na siebie, łączy je jego świadomość własnej wielkości. Tym, co starali sie go pocieszać, mówiąc mu, że nie tylko przyjaciele, ale i społeczeństwo jest przekonane o niewinności jego żony, i że postawa Francuza jest tej niewinności świadectwem, odpowiadał, że nie wystarcza mu opinia hrabiny X czy księżnej Y, bo nie należy do tego czy innego kręgu, ale do Rosji, i chce, żeby jego imię było nieskalane gdziekolwiek rozbrzmiewa i w jakimkolwiek języku *nazwie imię ...jego i Fin, / I dumny Słowian wnuk, i Tunguz jeszcze dziki, / I Kałmuk, wolny stepów syn.*

Ostatnią noc roku spędził w domu Wiaziemskich. Przez jakiś czas książę i księżna nie przyjmowali u siebie D'Anthe`sa, ale od kiedy uregulował swoją pozycję wobec wielkiego świata, mieli obowiązek zapraszać go – jako narzeczonego szwagierki Puszkina i jako bliskiego przyjaciela córki i zięcia. I tamtej nocy z 1836 na 1837 rok D'Anthès nie odrywał na chwilę wzroku od Natalie, zapraszał ją do tańca, obsypywał wszelkiego rodzaju uprzejmościami, wywołując często jej uśmiech. Zagniewany Jowisz wyglądał straszliwie w oczach tych, którzy go obserwowali. Tak dalece, że hrabina Natalia Stroganowa powiedziała do Wiaziemskiej: *Mój Boże, gdybym była jego żoną, nie miałabym odwagi wrócić z nim do domu!*

7 stycznia Mikołaj I pojawił się bez żony, zaledwie na pół godziny na balu u księżnej Marii Grigoriewnej Razumowskiej. W tłumie tłoczącym się w białym marmurowym salonie z błękitnym sklepieniem upstrzonym złotymi gwiazdami, od razu zauważył Natalię Nikołajewnę. Tak działo się zawsze: oczy mężczyzn wyławiały ją natychmiast spośród setki innych kobiet. Podszedł do niej, wyraził jak zwykle uznanie dla jej sukni i jej piękności, a potem przestrzegł ją przed ryzykiem, na jakie naraża ją jej piękność. Powinna bardziej uważać, powiedział jej, bardziej dbać o swoją reputację – i spokój ducha męża, którego szaleńcza zazdrość jest wszystkim znana. Nie mamy pewności co do wspomnianej daty, miało to jednak miejsce na pewno po posłuchaniu udzielonym Puszkinowi w dniu 23 listopada, a do rozmowy mogło dojść z okazji któregokolwiek wydarzenia światowego, w które tamta petersburska zima była szczególnie bogata i na których poety nigdy nie brakowało. Gdyż Puszkin, zamiast wycofać się na jakiś czas z towarzystwa, wspomina z wyrzutem Dolly Ficquelmont, *woził żonę wszędzie: na bale, do teatru, na uroczystości dworskie. Chciał zademonstrować, że nie liczy się w żadnej mierze z pospolitymi sądami pospolitych salonowych pasożytów. Ale teraz już nawet car rozmawiał o jego prywatnym życiu z Natalie i wygłaszał do niej pouczające kazania. Kiedy Puszkin o tym od niej usłyszał, zrozumiał, że sięgnął dna wstydu i upokorzenia.*

10 stycznia roku zostały odprawione ceremonie ślubne (jedna w obrządku katolickim, druga w prawosławnym), chociaż temu, że do nich dojdzie, nie dowierzał cały Petersburg – a czasami także zadręczana czarnymi myślami przyszła żona. *Hrabia i hrabina Stroganow, wujostwo panny młodej, byli przybranym ojcem i matką...Książę i księżna Butera byli*

świadkami. W rejestrze cerkwi św. Izaaka pop Mikołaj Rajkowski zapisał, że Katarzyna Gonczarowa ma dwadzieścia sześć lat; miała jednak dwadzieścia dziewięć, była o cztery lata starsza od męża. Zgodnie z zaleceniem Puszkina, który nie pojawił się ani u św. Katarzyny, ani u św. Izaaka, Natalia Nikołajewna wróciła do domu zaraz po uroczystościach religijnych i nie wzięła udziału w przyjęciu ślubnym. 10 stycznia 1837 roku poeta stracił wiele egzemplarzy swoich książek: założył się z Sołogubowem, ale nie tylko z nim, że do tego małżeństwa nigdy nie dojdzie.

Jak D'Anthès zachowywał się wobec obu pań zaobserwował bystrze Żukowski: *Po ślubie. Dwa oblicza. Zgnębiony przy niej. Wesoły za jej plecami.* Les revelations d'Alexandrine[2]. *W obecności ciotki czuły dla żony, w obecności Alexandrine i innych, którzy mogliby rzecz rozgłosić,* des brusquries[3]. *W domu wszakże radość i wielka zgoda.* Czuły dla Katarzyny przy ciotce i w zaciszu domowym, D'Anthès traktował żonę oschle czy wręcz nieuprzejmie w obecności każdego, kto mógł powtórzyć Natalie jego gesty i słowa. W towarzystwie był młodzieńcem wesołym i żywiołowym jak zawsze, ale nagle zmieniał nastrój, kiedy spostrzegał Natalie: od razu posępna melancholia przesłaniała jego błękitne oczy. Chciał w ten sposób okazywać *amour fou*[4], która znowu, od kiedy mógł ją spotykać i z nią obcować z rodzinną bezkarnością, burzyła jego spokój. Ale przygnębienie i nieuprzejmość, melancholia i ostentacyjnie zapalczywa radość miały służyć temu, żeby dać do zrozumienia światu,że nie jest takim tchórzem, jakim go przedstawia Puszkin, rozpowiadając o tym na prawo i na lewo, i że nie boi się nieprzytomnie zazdrosnego męża, a nawet go prowokuje, godząc się z lekkim sercem ponosić konsekwencje swojej niewygasłej namiętności. A Natalie *znalazła się w takich samych stosunkach z D'Anthesem, jak przed jego ślubem. Nie było w tym wszystkim rzeczy godnych potępienia, tylko wiele niekonsekwencji i beztroski.* Natomiast baron Heeckeren przeżywał znowu udręki zazdrości, a też obawiał się dalszych skandali i kłopotów. Kiedy spotykał Natalię Nikołajewinę nie szczędził jej rad i przestróg, chcąc tymi *ojcowskimi napomnieniami* spowodować, żeby zdecydowała się *przerwać zgubne związanie*. Zazdrość przeżywała także Katarzyna; przy ludziach w dalszym ciągu okazywała, że jest w siódmym niebie, ale siostra Aleksandryna domyślała się jej zatajanej klęski: *Zyskała, jak sądzę, na godności i w domu, w porównaniu z pierwszymi dniami, czuje się lepiej: jest spokojniejsza, choć odnoszę wrażenie, że czasami jest bardziej smutna niż spokojna. Ma zbyt wiele inteligencji, żeby dać to po sobie poznać, a także jest na to zbyt dumna....*

Stara służąca, która wtedy służyła u sióstr Gonczarowych, opowiedziała Arapowej, kiedy ta już była dorosła, o pewnym wydarzeniu, które wryło się jej mocno w pamięć. Pewnego dnia Aleksandryna Gonczarowa spostrzegła, że zgubiła krzyżyk, który zawsze nosiła na szyi, więc wszędzie go szukała i kazała szukać, bo była do niego bardzo przywiązana, ale poszukiwania były daremne. Dopiero kamerdyner, który ścielił Puszkinowi wieczorem łóżko (Natalia Nikołajewna była świeżo po porodzie i małżonkowie spali osobno), znalazł w nim zgubiony krzyzyk. Słowa Arapowej są chyba tym razem wiarygodne, bo znajdują potwierdzenie w zapiskach Żukowskiego (Arapowa, kiedy to pisała, nie mogła ich znać) i są chyba wręcz wyjaśnieniem i komentarzem do zagadkowej *historie du lit*[5], o której niezawodny Żukowski lakonicznie wspomniał zaraz po notatce o dwu obliczach D'Anthesa. Nie dowiemy się już nigdy, czy historia z łóżkiem miała takie rozpustne tło, jakie przypisała jej służąca, ale możemy mieć pewność, że ambasador Holandii i jego przybrany syn chętnie wydobyli ją na światło dzienne, żeby wykazać, jakim człowiekiem był Puszkin, z jak

dwuznacznej ambony pozwalał sobie głosić kazania i oczerniać innych. Gdyż między domem Heeckerena a domem Puszkina trwała już otwarta wojna – na plotki, zniewagi, oskarżenia.

Pewnego dnia w drugiej połowie stycznia Puszkin spotkał się z Włodzimierzem Dalem, do którego zwrócił się z prośbą o opowiadanie do „Sowremiennika". Obdarzał sympatią tego młodego lekarza i pisarza zakochanego w żywym języku ludu; cieszył go jego niezwykle bogaty zasób przysłów i wyrażeń, cenił notes, w którym Dal notował wyrażenia najbardziej malownicze, i jego zdolność naśladowania idiomów i tonacji wywodzących się z zamierzchłej przeszłości Rosji. W czasie tego spotkania usłyszał po raz pierwszy słowo *wypołzina*, które jest nazwą skóry, z której wypełzają węże, wyzbywając się jej podczas corocznej cyklicznej zmiany. *Nazywamy siebie pisarzami* – zawołał – *a nie znamy połowy rosyjskich słów.* Nastepnego dnia, kiedy znowu spotkał się z Dałem, miał na sobie czarny surdut prosto od krawca. *Podoba Ci się moja nowa skóra? Wiele zniesie, nie wypełznę z niej tak szybko*, powiedział śmiejąc się. Tymczasem nosił ten surdut tylko kilka dni, a kiedy musiał z niego wypełznąć – z trudem i z cierpieniem – surdut był poplamiony krwią i miał dziurę na wysokości brzucha.

Na krótko przed śmiercią Puszkina byłem u niego w domu. Rozmawialiśmy w cztery oczy na różne tematy, a on poruszył między innymi sprawę życia małżeńskiego i w najbardziej wymownych słowach przedstawił mi szczęście udanego związku.

Na wielkim zimowym balu u hrabiostwa Woroncow-Daszkow Puszkin przywitał się z carem i podziękował mu za dobre rady udzielone Natalii Nikołajewnej. *Mogłeś spodziewać się po mnie czegoś innego?*, spytał car, dając się naiwnie wciągnąć w pułapkę. Puszkin mu na to odpowiedział: *Nie tylko mogłem, ale co więcej, szczerze wyznam, że podejrzewałem nawet Waszą Cesarską Mość o zalecanie się do mojej żony.* Mikołaj I nie wyjawił, z jakim wyrazem twarzy poeta wypowiedział te słowa, ale możemy sobie wyobrazić, jak w tamtej chwili wygląda: musiał być pewny siebie i uśmiechał się ze zwycięskim błyskiem w jasnych oczach. Nie mamy całkowitej pewności, czy do tej rozmowy doszło u Woroncewów-Daszków, czy kiedy indziej, ale nie mamy wątpliwości, że tamtego wieczora w ich salonie prócz Puszkina i Natalii Nikołajewnej był też D'Anthès z żoną, i że *chevalier garde* miał ochote na *drôleries*.[6] Biorąc ze stołu owoce, powiedział głośno: *C'est pour ma legitime*[7], akcentując ostatnie słowo i wywołując w ten sposób piękny cień swojej innej, nielegalnej towarzyszki życia. Potem długo tańczył z Natalie i w kontredansie był kilka razy jej *vis–à–vis*. Zdołał nawet na chwilę wdać się w nią w rozmowę, pytając, czy jest zadowolona z pedikiurzysty, którego poleciła jej Katarzyna. *Il pretend* – dodał – *que votre cor est plus beau que celui de ma femme*.[8] Jest czymś nieeleganckim rozmawiać o nogach damy, kiedy w dodatku żongluje sie trywialnie słowami *odcisk (cor)* i *ciało (corps)*, które po francusku wymawia się identycznie: zdaniem pedikiurzysty ciało Natalii było piękniejsze od ciała Katarzyny...Kto wie, ile razy D'Anthès posłużył się tym ciężkim dowcipem, ile razy tą dwuznaczną grą słów rozbawił frywolne damy w Paryżu, Berlinie, Petersburgu. Może rozśmieszył nim także Natalie. Ale nie Puszkina, który o nieszczęsnym kalamburze dowiedział się od żony, gdyż Natalia Nikołajewna nie zmieniła się i w dalszym ciągu opowiadała mu wszystko – niemal wszystko.

przełożył Stanisław Kasprzysiak

[1] Sam tego chciałeś, Grzegorzu Dyndało! (fr.)
[2] wyjawienie sekretu Aleksandryny (fr.)
[3] szorstkość (fr.)
[4] szalona miłość (fr.)
[5] historia z łóżkiem (fr.)
[6] żarty (fr.)
[7] To dla mojej ślubnej (fr.)
[8] Nieprzetłumaczalna gra słów polegająca na współbrzmieniu wyrazów *„cor"* – odcisk – i *„corps"* – ciało. Dosłownie: „Twierdzę, że ma pani piękniejszy odcisk (ciało) niż moja żona".

Od tłumacza:
Wykorzystane w cytatach przekłady pochodzą z następujących źródeł:
Aleksander Puszkin, *Listy*, przeł. Marian Toporowski i Danuta Wawiłow, Warszawa 1976.
Wikientij Wieriesajew, *Puszkin żywy*, przeł. Alla Sarachanowa, Kraków 1978.
Aleksander Puszkin, *Eugeniusz Oniegin*, przeł. Adam Ważyk, [w:] *Dzieła* t. II, Warszawa 1967.
Aleksander Puszkin, *Dźwignąłem pomnik swój...*, przeł. Julian Tuwim, [w:] *Dzieła*, t. I, Warszawa 1967.

Od ponad półtora wieku – od 1837 roku, kiedy Puszkin zginął z ręki D'Anthesa – wciąż powraca, zarówno w Rosji, jak i na całym świecie, to samo intrygujące pytanie: co doprowadziło do fatalnego pojedynku?

Co tak nieuchronnego wydarzyło się w istocie w ostatnich miesiącach życia poety? Jak wyglądały fakty, tło historyczne i psychologiczne powikłania w tej tragicznej, choć po części melodramatycznej sprawie? Czy szło jedynie o salonowy flirt żony Puszkina, głośnej wówczas piękności, *lodowatego anioła*, Natalii Gonczarowej z kawalergardem D'Anthesem? Czy za flirtem kryło się namiętne wzajemne uczucie i niewierność Natalii Nikołajewnej? Czy może w grę wchodził romans z carem i podstępne intrygi polityczne jego dworu? A może największą rolę odegrał w tamtych wypadkach *zgubnie zapalczywy charakter* poety?

Na ten temat napisano mnóstwo książek – romantycznych opowieści i studiów badawczych, esejów interpretacyjnych i osobistych impresji. Nie przybliżyły do prawdy. Raczej ją gmatwały niż czyniły klarowniejszą.

Przed kilku laty ukazała się jeszcze jedna książka na ten temat: *Il bottone di Puskin* Sereny Vitale (*Guzik Puszkina*, Adelphi, Mediolan 1995). Serena Vitale także stawia sobie za cel rozszyfrowanie zagadki śmierci poety. Także wykorzystuje świadectwa ówczesnego życia i mentalności petersburskich salonów: listy, dzienniki i wspomnienia, których fragmenty wplata w bieg swojej opowieści. Ale jej monografia tamtych wydarzeń góruje nad opracowaniami poprzednimi, bo Vitale dotarła do nieznanych wcześniej, być może rozstrzygających dokumentów. W archiwum rodzinnym potomków Georges D'Anthesa, w paryskim domu Claude de Heeckeren-D'Anthe`sa odnalazła dwa wymowne listy kawalergarda do przybranego ojca, Jacoba von Heeckerena, ambasadora Holandii, ze stycznia i lutego 1836 roku, więc pisane na rok przed pojedynkiem. W obu D'Anthes zwierza się do swoich uczuć do Natalie i ujawnia szczegóły ich związku. *Kochać i być kochanym, ale móc o tym mówić jedynie pomiędzy dwiema figurami kadryla – to straszne; powinieneś rozumieć, że można stracić rozsądek przez podobną istotę, zwłaszcza kiedy i ona cię kocha; powiedziała mi: kocham pana tak, jak nigdy nikogo nie kochałam, ale nie wolno panu prosić mnie o więcej niż o moje serce, bo cała reszta nie należy do mnie...*

Listy Gonczarowej do Puszkina nie zachowały się. Przypuszczano, że sama je zniszczyła, zanim w lecie 1844 roku wyszła ponownie za mąż za Piotra Łanskoja. Okazało się jednak, że jeszcze w 1928 roku znajdowały się w Muzeum Rumiancewa w Moskwie, ale później ślad po nich zaginął. Zachował się natomiast – w udostępnionym Serenie Vitale archiwum rodzinnym – jej jedyny list do D'Anthesa. Podpisała go kryptonimem „Maria". Na miesiąc przed ślubem z Łanskojem prosi D'Anthesa o spalenie jej listów i zniszczenie portretu. *Błagam Pana o to w imię tych niewielu dni szczęścia, które Panu ofiarowałam...Los nie chciał, żeby tych dni było więcej....*

Akcja opowieści Sereny Vitale toczy się w salonach Petersburga i przypomina dociekliwe dochodzenie detektywistyczne. Ofiarą jest tu nie tyle Puszkin, co przepadła prawda o tamtych wydarzeniach. Czas akcji to okres odwiecznie aktualnego zmagania się wzniosłości z trywialnością. A decydującą poszlakę, pomocną w domysłach, stanowi być może brakujący w futrzanej bekieszy Puszkina guzik, o uzupełnienie którego żona nigdy nie miała czasu zadbać.

***

Serena Vitale, eseistka, profesor rusycystyki Uniwersytetu Katolickiego w Mediolanie, redaktorka przekładów Mandelsztama, Cwietajewej, Nabokova; autorka opowieści *La casa di ghiaccio* (*Dom z lodu*, Mondadori, Mediolan 2000).

Stanisław Kasprzysiak

Krzysztof Siwczyk

Spis istotnych praktyk

– pielęgnacja, pieszczota i pochodne, faworyzowane praktyki nie powinny sugerować szczególnego zainteresowania zaistniałą sytuacją.

– zachowujemy maksimum zimnej krwi w momentach, kiedy rozporządzamy prywatnym mieniem, intymną korespondencją i tak zwanymi rzeczami osobistymi, do których dostęp ogranicza nam stosunek bliskości, więzy rodzinne czy konwencjonalny spektakl relacji, jaki wyreżyserował czas spędzony razem.

– poza miejscem kaźni oddajemy się niezobowiązującym rozmowom, zwłaszcza z zakresu codziennych utrapień, niewygód i wszelkich trosk, którym przyznajemy teraz status zasadniczy. Przykładowo: niezwykle interesuje nas system opieki nad zwierzątkami domowymi.

– rozładowanie napięcia i przełamanie wstydu zapewni nam wspólne wspominanie istotnych zdarzeń z niedalekiej przeszłości, dotyczącej wszystkich zebranych w miejscu kaźni.

– unikamy łez w miejscu kaźni, starając się realizować metody czystej automatyki działań, z pominięciem przykrych wrażeń i spekulatywnych spostrzeżeń.

– nie odmawiamy drobnego poczęstunku, nie stronimy od krótkiego spaceru po najbliższej okolicy, ewentualnie oferujemy pomoc w załatwieniu jakichś spraw technicznych, na które później możemy nie mieć wolnej chwili.

– szukamy nadziei w najdrobniejszych epizodach i poruszeniach obiektu kaźni, jakie pozwolą nam rozstać się w poczuciu nowych szans, otwarcia na możliwości, które ułatwią nam dalsze zmagania.

– chociaż wierzymy w to, czego nie ma, nie znajdujemy słów zrozumienia dla bycia w innej postaci.

– ćwiczymy do upadłego.

Z dziennika

Dobroczynność pojawiła się właściwie na początku. Mieliśmy tyle usterek i defektów, a jednak nasza permanentna kondycja nie była dla nikogo ciężarem, ni ujmą w tej sytuacji, która była po prostu nachalną ingerencją w intymność spraw z góry przegranych, z jakimi przyszło nam się zmierzyć. Szacunek i powaga, chwila zadumy i podziw, wszystko to zaledwie gesty, jakie wykonaliśmy tego dnia, kiedy porzuciliśmy świat skalkulowanej nadziei i dołączyliśmy do nikogo. Pamiętamy czas, w którym gasły oczy i płonęły biblioteki, rozstępowały się morza, gdy lider przemawiał między okładkami. Na odchodnym warto nadmienić, że istnieje dla nas wiele zastosowań, jak uczy literatura przedmiotu. Ofiara to dobra czynność.

Docklands

Ich oczom ukazał się w końcu definiowalny most. Zwodzeni
mocą atrakcji, przeszli na stronę luksusowego światła.
Pamięć szczegółu zostawili w dalekim domu, pełnym
drobnych niedomówień na miarę analogicznych agonii,
na jakie stać każdego niedzielnego turystę, rentiera
zbuntowanej wyobraźni czy niczego nie podejrzewającego
laika, który spełnia się w zaświatach własnych intuicji.
Potem zmienili plany, ale coś się nie powiodło. Odwrót w kierunku
pogrążonych w ciemnościach doków, mógł dla niewtajemniczonych
oznaczać zwykłego pietra, cykorię wieku średniego albo
pospolity pragmatyzm w obliczu wyroków losu, które pozostawiamy
w gestii śmiesznego przypadku, nowych wydań zmyślnej
logorei lub wulgarnego przećpania, przegapienia szansy na życie
zakwitłe w mgnieniu oka w najciekawszym z kanałów. Tymczasem
im chodziło o nie oglądanie niczego z innej perspektywy.
Zero folderów, widokówek i spotów. *Nie interesują nas żadne zabytki Londynu.*
Jedyne wyjście stanowi praca poza nurtem głębokich wzruszeń,
zgnilizna wewnętrznych przedmieść, odór eskapizmu, moi mili?
W nieznanym kontekście, w wolnym wymiarze czasu, poza godzinami
otwarcia i zamknięcia, przespacerowali się przez morze i rzekę.
Bez słowa w imię języka uzasadnień.

Dzień wolny

Zwykle zawodzi rozpoznanie.
Zwykle lewitujesz pośród karygodnych zaprzeczeń na rzecz ocalenia
iluś tam teoretycznych konstrukcji, iluś tam lat definitywnej egzystencji,
której jedyną z zalet jest nieweryfikowalność, ewentualnie podatność
na wywyższanie banalików, w jakie musi popaść jej domniemana wartość,
dokumentowana przez chwile niewysławialnego szczęścia.
Lada moment przekonasz się,
że opatrzność gustuje w takich zagrywkach:
widzieć cię na klęczkach, kiedy karnie odszczekujesz wszystkie gromkie insynuacje.

Solidny wyrobniku zmyśleń, jest lepiej niż przypuszcza twoja wyobraźnia.
Socjalne nadzieje idą w parze z egocentryzmem działań,
bo czyż nie tak prezentuje się każdy finalny obrządek,
w którym chcesz odegrać jakiś pamiętny epizod na wypadek przyszłej odsłony,
jaka przypadnie w udziale innym, nierentownym płaczkom i żałobnikom?
Taki zakres zainteresowań i program nadobowiązkowy, jeśli chcesz, możemy uznać
za podstawę oceny, którą wystawi ci ponoć wymagająca codzienność,
z jej obietnicą wymiernych wyników i postępów we własnym trwaniu.

Do czego się doszło? Doszło do tego:
marnujemy czas spotykając na swojej drodze kogoś
takiego jak ty, poległy zaimku pełny kapitulacyjnych roszczeń.
Zarekomendujemy twoją lichą wiarę górze.
Niech wie ile wysiłku kosztuje dramatyzowanie zdarzeń,
które w porządku przytomnej logiki nic nie znaczą,
albo znaczą tyle, ile ten wolny dzień, w którym zacząłeś odliczać chwile od końca.

Z prognozy

skoro jednak decyzje zostały podjęte, pomimo że nic nie domaga się wyboru,

skoro jednak ruch antycypacji poprawia humor krewkim malkontentom,
chociaż moment konfrontacji anihiluje w nich resztki dobrego wychowania,

skoro jednak szlafroczek i kaczy chód stanowią jedyne kryterium prawdziwości
niegdysiejszych cesarzy zdrowego ducha i królestwa jego konsumpcji,

skoro jednak tutejsze pory roku zastępują rzetelną lekturę diariuszy kanonicznych denatów,
udowadniając coś populacji, coś o czym każdy może się przekonać, powiedzmy,
dupkując w karcerze,

skoro jednak ostatecznie liczy się ilość jakości, jak przydarza się w ciągu życia komuś pozbawionemu uprzednio perspektyw na satysfakcjonująca powtórkę,
w jednej z łatwo dostępnych fabuł, które nie lękają się, jak powiadają, dogmatu i dekonstrukcji,

skoro jednak delektujesz się mgłą, gdy widać dobrze, że chodzi o powrót do poziomu zero
emocji, kiedy widok z okna zastępował dziecku korzyści z posiadania teatru zmagań z własną naiwnością,

skoro jednak dietetyka jest kulminacją w rozwoju dialektyki,

skoro jednak cytat i kurtuazja zdetronizowały władzę ciała, niwelując jego język do czkawki konwulsyjnych nostalgii, ewentualnie podrygów debiutanta, zmagającego się w jednej chwili z obowiązkową bojaźnią i nowoczesną antykoncepcją,

skoro jednak stopień komplikacji wszelkich uwag pozwala li tylko zwrócić się w stronę budowania intymnych rajów, których żaden rozsądny rezydent nie wystawia na próbę powszechnych wakacji, a tym bardziej na monotonne cykle autodestrukcji,

skoro jednak *przynajmniej spotykamy ludzi*,

skoro jednak obróbka tego materiału może zabrać więcej czasu niż jest to przewidziane w statystykach przyzwoitości, które wołają o pomstę do nieba, kiedy rzecz dotyczy raczej procesów, o jakich klepie profilaktyka, genetyka i służby komunalne,

skoro jednak tak wiele żywiołu lirycznego drzemie w opisach pogody,

skoro jednak ty to powiedziałeś, jedno słowo, a obejdzie się bez bólu.

Krzysztof Siwczyk

Ewa Kołodziejczyk

Poezja Józefa Czechowicza wobec tradycji chrześcijańskiej

W poezji Czechowicza zainteresowanie[1] sferą nadprzyrodzoną przybiera kilka form. Jedną z nich jest dyskusja, jaką prowadzi poeta z tradycją chrześcijańską. Poeta zastanawia się głównie nad relacją Bóg Ojciec – Syn, przy czym bierze tu pod uwagę osobę Syna Bożego, jak i po prostu człowieka, którego istnienie z Boga bierze początek. Na tym tle stawia pytania o świętość i jej możliwy kształt po doświadczeniu I wojny, po przewartościowaniach, jakie dokonały się także wskutek przyrostu naukowej wiedzy o świecie. Pytanie to ma dlań ważny sens także w kontekście doświadczenia zła i cierpienia, które eskalowało na początku XX wieku nie tylko w Polsce. Wiedzie dialog z formami kulturowymi, jakie chrześcijaństwo wytworzyło w obyczaju, w obrzędzie, ze społeczną normą postępowania, którą z ewangelijnym wzorcem łączy, zdaniem poety, głównie zewnętrzna forma kultu. W poezji Czechowicza refleksja ontologiczna i eschatologiczna wpisuje się częściowo w perspektywę religijną i zasadza się głównie na roztrząsaniu, czym jest, czym może być chrześcijaństwo w doświadczeniu współczesności. Nie jest to jedyna płaszczyzna, na której pojawiają się tego rodzaju problemy. Nadrzędną, jak się zdaje, perspektywą jest alternatywna w stosunku do instytucjonalnej formuła duchowości, której najważniejszą kategorią duchową ustanawia poeta piękno rozumiane w jednakowym stopniu jako wartość estetyczna i etyczna. Punktem wyjścia niniejszych rozważań będzie jednak rekonstrukcja światopoglądu religijnego jako dialogu z chrześcijaństwem i jego kulturową reprezentacją. Ma ona unaocznić, jakie miejsce zajmuje on w projekcie Czechowiczowskiej duchowości.

O niebie i ziemi

Głos modlitewny, który w poezji Czechowicza z rzadka słychać, nie zwraca się do Boga, jeśli nie kieruje nim zmysł odpowiedzialności czy współczucie dla wspólnoty skrzywdzonych lub zagrożonych. Adresatami jego osobistych próśb są Maria Panna, święte dziecko – Tereska z Lisieux, albo postać matki, której świętość uznaje za pewnik. Bóg-Ojciec przestał bowiem udzielać swej opieki. W pierwszym zbiorze Czechowicz w wierszu *O niebie* przyczynę tego stanu zdaje się tłumaczyć:

> Nie słychać już biegnących baranków
> wilgotne obłoki poszły do innych poranków

W końcowej refleksji wiersza powtórnie daje znać o sobie żal nad utraconym dzieciństwem:

> Południe jest jasno jednakowe
> południe wygina swą powałę opada
> kruszynami tynku
> za dni dziecinnych wyginała mi się nad samą
> głowę
> i wtedy szeptał do mnie stamtąd ktoś mój synku
> (9–10)

Takie określenie zenitu słońca wydobywa z obrazu walor niezmienności. Co więc-

cej, zenit ten czyni podmiot na własną miarę, uprzystępnia go poprzez opis światła, które wlewa się do pokoju, rozjaśnia rozsychający się sufit. Sufit staje się niebem, niebo staje się sufitem. Nad podmiotem tworzy się świetlna kopuła, rodzaj parasola ochronnego. Czy to sufit jest półokrągły, czy podmiot opuścił już przestrzeń domu i ma na myśli półkolistą linię horyzontu? Nie wiadomo. Jeżeli ikona domu i nieba nakładają się na siebie, to znak poczucia bezpieczeństwa, z nieba dziecko słyszy głos, najprawdopodobniej głos Boga-Ojca. Sytuacja ta opisywana jest w czasie przeszłym i tylko fakt, że wspomnieniem błogości „ja" ucina wyznanie, pozwala się domyślać, że mówić o tym trudno. Dziecko dorosło. Bóg-Ojciec zamilknął. Można ją pojmować szerzej jako ślad powszechniejszego zwątpienia w istnienie Boga substancjalnego. Nietzsche, z którego poglądami zapoznawał się Czechowicz w czasie wojny 1920 roku, zbiera obiegowe sądy o Bogu w ironiczny dialog:

Jak na ojca, troska się on zbyt mało o swe dzieci: ojcowie pośród ludzi czynią to lepiej!

Za stary już on! Nie troszczy się już wcale o swe dzieci – odparł drugi stróż.

Ma on aby dzieci? Nikt tego nie dowiedzie, jeśli on sam tego nie uczyni! Pragnąłem z dawna, aby dowiódł on tego niezbicie.

Dowieść? Jak gdyby on *czegokolwiek dowodził kiedy! Dowodzenie z trudem mu przychodzi: wielce on sobie ceni, aby mu* wierzono.

Oj, tak! tak! Wiara go uszczęśliwia, wiara w niego. Rzecz zwykła u starych ludzi! I nasza to dola!

Tak oto mówili dwaj starzy stróże i płoszydła światła, po czem smętnie w swe rogi zadęli; działo się to wczoraj nocą pod murem ogrodowym.

Mnie wszakże skręcało się serce ze śmiechu i pęknąć chciało, nie wiedziało kędy? i wreszcie w przeponę zapadło.[2]

Dlaczego dorosły podmiot wiersza dwukrotnie mówi o niebie, że *warto śpiewać jego chwałę*, skoro czuje się odarty dzieciństwa i synostwa? Czy w tym niebie jest Bóg? Czy samo w sobie jest boskie? Czy jest nośnikiem innych ważnych dla niego idei? Wydaje się, że jest to niebo puste, a poeta podąża szlakiem przetartym przez symbolistów francuskich[3] – w *wierszu o śmierci* padają pytania o status zmarłych, o ontologię zaświatów w relacji do nieba:

pochyl się dziewczę w welonie i róż
girlandzie białej
bo całun to piana welonu kwiat śmierci ślubu
całun
a ci stojący obok zwróceni ku pustce nieba
czy też naprawdę są razem na wonią
duszących stepach (115)

Południe wyjęte z jego czasu teraźniejszego:

[...] przesypuje się suche i szorstkie
nad sylwetkami aeroplanów i chłodem
fabrycznych dzielnic

– i to być może przekonuje przybyłego z prowincji, gdzie nie *śmiga śmiały pion komina cegielni*, by niebo opiewać. Niebo zagospodarowane i opanowane przez człowieka, moc człowieka potwierdzające: *nasze i zamorskie*, ale jednocześnie *pierwotne i olbrzymie*:

gdy stanąwszy u białego miasta napełnia się
dymem
gdy wie że jest dnia chlebem

– zdobyte przez nowoczesnych Argonautów, których aeroplan przekroczył granicę niemożliwego. Niebo człowieka. Lecz czy nadal jest siedzibą Boga? Podmiot wraca pamięcią do czasu, kiedy idee Boga i nieba były ze sobą splecione. Obecnie niebo stało się raczej przestrzenią do podbicia. W tomie *dzień jak co dzień* podmiot, przyglądając się krytycznie dobrodziejstwom miejskiego życia:

deszcz na asfalt światło na krzyk warszawy
oczy mkną na kolumnę ogłoszeń bo ona
z chlebem
od wewnątrz czuje mózg czerwoną prawdę
(27–28)

stawia tę kwestię inaczej: *cóż po chlebie, gdy nie smarowany niebem*. Nie przypadkiem rym spaja tu wyrazy „chleb" i „niebo". Bez nieba nie można żyć tak w sensie najprostszym: jest ono zwieńczeniem ziemi i jako takie zawsze człowiekowi się narzuca, jak w sensie metafizycznym: linia horyzontu ponad ziemią wyznacza przestrzeń nieobjętą, niemożliwą do eksploracji przy pomocy wynalazków technicznych. Gdyby utwory te powstały w podobnym czasie, można by podejrzewać, że łączy je rodzaj zamierzonej ironii. Wiersz z tomu *dzień jak co dzień* jest raczej doprecyzowaniem stanowiska poety, a zarazem śladem rozwoju jego światopoglądu. Jeszcze dobitniej przekonanie to prezentuje Czechowicz w jednoaktówce pod tytułem *Bez nieba*, w której Sobowtór przestrzega Poetę:

Niedobrze jest być samemu sobie pierwszą i ostatnią instancją, choć może lepsze niż to poddanie się gatunkowi. A zważ, proszę, iż należysz do gatunku ludzkiego. I jeśli wierzysz w swą wyjątkowość innego rzędu niż to się popularnie mówi, to pamiętaj, że takich wyjątkowych jak ty były także setki, jeśli nie tysiące[4].

Niebo fascynuje Czechowicza. Intrygują go obłoki, zmieniający się bezustannie ich pejzaż. W wierszu *obłoki* z tomu *nuta człowiecza* głos jego brzmi:

obłoki przyjaciele pastuszego świtania
nad wioską biały wieniec u strzech i kalenic
umilknij modre niebo dosyć modrego grania
obłoki nam ukażą galop i uciszenie
obłoki siła dźwiga spoza namiotów jodeł
bór obalają rdzawy ku wodzie bruzdy szklącej
biją jak cichy werbel powracającej roty
obłoki czeremchowe chłodne płynne i rączе
obłoki srebrny łopuch na firmamentach dunaju
chłoną się drą i dzielą i rosną w zakosach
te kamienie bez wagi skądś z fruwających
krajów
czy może tuman pyłu po niewidzialnych wozach
obłoki ujrzeć z góry to ujrzeć niw rozłogi
świat z białymi dziurami niby książka we śnie
oczy się niepokoją wtedy szukają drogi
bo oczy plam nie lubią ślepoty ani pleśni

jest droga pod olbrzymim niebem nisko
na którym
obłoki obłoki obłoki drogą idzie staruszka
tobołek
niesie w ręce ciemnej spracowanej
(143–144)

Z tradycyjnej, ludzkiej strony podmiot postrzega niebo jako powałę świata tego: obłoki napierają na las i odbite w wodzie sprawiają wrażenie, jak gdyby wpychały do niej drzewa. Z drugiej, właściwej wyobraźni poetyckiej – jako glebę, roślinność świata innego. Niebo jest tu więc granicą podwójną. Jego zasięg może przytłaczać człowieka – dysproporcję tę rysuje podmiot, wprowadzając postać staruszki z tobołkiem. Ale jest niebo także granicą świata powyżej, dla którego stanowi zaledwie podłoże. Z tamtej perspektywy: gdy patrzy się na obłoki z góry, z pozycji tego, komu mogą być one jak ziemia dla staruszki: ścieżką, kamieniem, łopuchem, łąką – niebo i obłoki znaczą co innego... Poeta nie buja w obłokach – przenosi się „piętro wyżej", gdzie, jak sobie wyobraża, musi być podobnie jak tu, może tylko są inne proporcje, barwy, konsystencje. To najpiękniejszy, najbardziej beztroski i jedyny w poezji Czechowicza opis zaświatów w tonacji *major*. W ostatnim tomie odszukał poeta możliwość dojrzałego, a jednocześnie oryginalnego odczucia nieba i jego niezwykłości. W wierszu tym domyka się otwarta w utworze *o niebie* linia rozwoju, która wiedzie od utraty dziecięcego sufitu świata i braku umiejętności zastąpienia go innym do bliskiego Leśmianowskiemu malowania sklepienia ziemi. Li-

nię tę wykreślają w poezji Czechowicza wiersze, w których *expressis verbis* wyrażone jest pragnienie nieba, a także języka, w którym można by o nim mówić:

może usłyszę któregoś dnia
nutę człowieczą z samego dna
nutę co dzwoni mocno i ostro
a niebo całe dźwiga jak sosrąb
(*jesienią*, nc) (128)

Marian Stała, opisując składniki świata poetyckiego Czesława Miłosza, konkludował: *Zgodnie z długą tradycją, [...] bytowanie „pod obłokami" to odpowiednik jednego z istotnych wymiarów ludzkiej egzystencji. Stąd też fascynacja tym właśnie fenomenem (związana z poczuciem ciągłej, nieuniknionej obecności chmur na niebie) jest w istocie jedną z form wmyślania się w konkretną sytuację egzystencjalną i w miejsce, jakie (każdy) człowiek zajmuje w całości istnienia*[5].

Niebo w słowniku Czechowiczowskim nie znaczy tyle co raj – w poezji tej nie ma znaku równości między tymi określeniami i nigdy nie stosuje się ich zamiennie. Wydaje się nawet, że pojęcie raju należy, zdaniem poety, do repertuaru anachronizmów:

Niebo drży i otrząsa się z chłodu
tętni skalistych chmur pogrom
elektryczne iskry nadzwonić się nie mogą
na radość spodziewanym godom

Zachwyt klęka sławę sławi sławno
ręce zaplatają się w ekstazach

gdy pod bryłą chmury wybłyskuje
najzłocistszą ognicą-promiennicą
jak na bizantyjskich obrazach

Było granicą
Raju straconego już dawno
[Nieraz chodzę pod rękę z niemytym przyjacielem, (21)*]*

Wyraźna opozycja niebo – raj to opozycja jakości: nowoczesne – anachroniczne, a także kontrast form odczuwania metafizyczności istnienia. Świeckie niebo jest współczesnym korelatem raju, bo albo innego nie ma, albo też, o czym mowa w wierszu *widzenie* (*nw*), raj pojmowany w tradycyjnym duchu jawi się poecie w postaci więzienia:

lecz wszechstających się hipostaz
co jest jedyną dźwignią

palce splecione rozrywać
wczoraj dziś nazajutrz
spadnie ciężka pokrywa
raju (108–109)

Poeta zapytuje o możliwości nazywania rajem jakiejś przestrzeni poza światem. Istnienia nieba nie trzeba udowadniać, podczas gdy raj, o ile nie jest przedmiotem wiary pochodzącej od instancji wobec człowieka transcendentnej, pozostaje umowną konstrukcją myślową. Raj byłby siedzibą Boga i zbawionych, ale – jak zostało powiedziane w wierszu *o niebie* – wejście w dorosłość naruszyło harmonijną relację podmiotu z Bogiem, w konsekwencji zachwiało także całym systemem wiary i wyobrażeń religijnych z tą relacją związanym. Dorosły podmiot jest kim innym i jako kto inny na nowo musi się z Bogiem układać. Zniknięcie Boga-Ojca jest dla niego tym dotkliwsze, że Bóg dorosłości w jego mniemaniu stanowi źródło zniewolenia. Wykładem Czechowiczowskiego sposobu myślenia jest z pewnością *legenda* z tomu *dzień jak co dzień*:

spojrzeniem obłoki przebrał trójkąt oko boże
księżyc kroplą ze srebra ciężył o tej porze

smolny swąd z czarnych lasów się dźwigał
nad miastami czerwono i dym i gaz
niebo chodziło kołem jak śmiga
zataczał się bo noc głucha czas

zwykłe słowa
mówi się zawsze zwykłym słowem
o inaczej zaczynać na nowo
otrząsnąć z gwiazd głowę

noc gwiazdy bulwary drzewa
wiatr nie tak szarpie mi kurtę jak niegdyś
szarpał sukienkę
przedwiośnie nawet nie śpiewa
przerwało piosenkę

ciszą ty chcesz mnie przebić
w milczeniu słychać twe wieki
groźbą wołasz do siebie
boże daleki

szuka oko bystre
znalazłeś wstrzymałem oddech
wznoszą się ręce przeczyste
czekają kiedy się poddam (43–44)

Wiersz ten zasługuje na osobne omówienie jako najbardziej rozbudowane i najważniejsze Czechowiczowskie wystąpienie wobec Boga i przeciw Niemu. Bóg, do którego zwraca się podmiot jest niewątpliwie Bogiem chrześcijańskim, widzianym tu przez pryzmat znanego symbolu oka mądrości wpisanego w trójkąt. Symbol ten nie znalazł się tu przypadkowo. Na poetycką reprezentację Boga, znaną z ujęć sztuki sakralnej, nakładać się może symbolika wolnomularska, obiekt żywych zainteresowań Czechowicza[6], innym zaś i bardziej prawdopodobnym kontekstem takiego przedstawienia Boga jest Mickiewiczowskie oskarżenie z *Dziadów*: *Ty jesteś tylko mądrością*. Już w pierwszych dwóch wersach zarysowana jest sytuacja liryczna: noc oświetlona księżycem. Oko Boga w trójkącie pojawia się tu naprzeciw kropli światła księżyca – kropla to także – pozbawiony ostrości – trójkąt. Tworzy się tu rodzaj nie tylko geometrycznej opozycji pomiędzy spojrzeniem Boga i wzrokiem księżyca. Księżyc jest tu obdarzony wyraźnymi cechami żeńskimi: kropla, która *cięży* przypominać może nie tylko łzę ... Wydaje się, że w tak bliskim zestawieniu figur Boga i księżyca pierwiastek męski i żeński w formie dyskretnej sugestii mają tu swoje istotne znaczenie. Sens tego obrazu można odnieść do myśli Mircei Eliadego: *Można powiedzieć, że księżyc objawia człowiekowi jego własną ludzką niedolę, że w pewnym znaczeniu człowiek „spogląda" na siebie i odkrywa siebie w życiu księżyca. Dlatego symbolika i mitologia lunarna posiadają cechy patosu i jednocześnie właściwości pocieszające, gdyż księżyc rządzi równocześnie śmiercią i płodnością, dramatem i inicjacją. Jeśli sposób bycia księżyca polega przede wszystkim na zmianie, na rytmach, to niemniej polega przede wszystkim na zmianie, na rytmach, to niemniej polega on na cyklicznych powrotach; jest to los, który jednocześnie rani i pociesza, albowiem – chociaż objawy życia są tak kruche, że mogą błyskawicznie znikać – to jednak odradzają się one dzięki „wiecznemu powrotowi", którym kieruje księżyc*[7].

Druga strofa – skierowanie wzroku z nieba w kierunku ziemi – przypomina o czasie wojny, streszcza główne doświadczenia podmiotu z przeszłości. Trzecia zaś wydaje się refleksją nad sposobem, w jaki należałoby opisywać świat, zwracać się do Boga, mając w perspektywie właśnie owo niemożliwe do usunięcia z psychiki przeżycie wojenne. Słowo okazuje się niedoskonałym środkiem przekazu i komunikacji – podmiot sygnalizuje problem formy, jaką powinno przybrać jego spotkanie z Bogiem, a też opowiedzenie o byciu w świecie, innym od tego sprzed 1920 roku. Jakim, mówi o tym strofa czwarta, z typowym dla Czechowicza motywem dzieciństwa i symbolem muzycznym. Dziś podmiot nosi kurtkę, dawniej, jako dziecko – sukienkę i trudno nie interpretować tej nazwy bez przypomnienia leksyki poezji ludowej oraz kolędy, w której dzieciątko Jezus nie miało *kolebeczki ani sukieneczki*, czy w końcu nie zwrócić uwagi na fakt, że w sukienka noszona przez dziecko nie musi wskazywać na jego płeć, podczas gdy kurtka przypomina podmiotowi o jego wieku męskim.

Przedwiośnie, które nie cieszy, odsyła z jednej strony do ważnej w tym czasie powieści Żeromskiego, z drugiej do poezji samego

Czechowicza, gdzie *wierszy nie chcących śpiewać* nie ceni się, mówi się o nich jako nieudanych, symbolizujących niemoc twórczą, psychiczny impas i smutek. W złowrogiej dla podmiotu ciszy milczenie Boga jest tym boleśniej odczuwane. Co ważne: w ujęciu poety Bóg panuje nad historią, więc sprawa wojny jest sprawą Boską. Relację z Bogiem opisuje podmiot w kategoriach pościgu, który mógłby przypominać mocowanie się Jonasza ze Stwórcą, gdyby nie fakt, że tutaj „ja" dramatycznie odczuwa zagrożenie dla swego życia, w tym dla swego istnienia poetyckiego, a przede wszystkim dla swej wolności i prawdy bycia wątpiącym, czy także przeciwnym:

o daleki
słyszysz te wiersze
o daleki
nie będę twoim świerszczem
wzdychają miłością piersi

nie doczekasz się nieba przemian
niech się wiersz łamie jak pierścień
przybywaj ziemio

ziemia skała glina
a ja to mięśnie i kościec
kończy się to co się zaczyna
nie może być jaśniej i prościej (44)

W tej części utworu, po uprzednim przedstawieniu argumentów, które oddalają podmiot od Boga: utraty dziecięcego zaufania w dobro świata-Jego dzieła, cierpienia wskutek wojny, której Bóg nie zapobiegł, „ja" liryczne manifestuje swój sprzeciw, przedstawiając dodatkowe ważkie dla siebie racje. Myśl podmiotu przeniesiona poza obręb wiersza wyraża przekonanie Czechowicza, że czerpiąc inspiracje z zasłuchania w siebie oraz w świat tak trudny i w jego odczuciu powikłany, nie mógłby tworzyć poezji religijnej. Brzmiąca jego głosem byłaby jałowa i pozbawiona rzeczywistej wartości. Więcej: poezja religijnej konfesji byłaby wobec uprzednich zarzutów nieprawdą i na ten fałsz nie daje on przyzwolenia[8]. Takie stanowisko Czechowicza nie wynika wyłącznie z doświadczeń osobistych. Jan Błoński przypomina, że *w dwudziestoleciu etykietka pisarza «katolickiego» oznaczała drugorzędność. Tym nieznośniejsza byłaby dla poety, którego «ortodoksja» – jeszcze jedno niebezpieczne słowo – mogła łatwo budzić wątpliwości*[9].

W tej części wiersza wyraźnie zarysowuje się inny jeszcze powód oddalenia od Boga: podmiot pełen miłości rozumianej jako *caritas* postrzega trójkąt mądrości Bożej po Mickiewiczowsku – widząc w nim przejaw bezdusznej władzy. Ostatnie wersy utworu można czytać w perspektywie biblijnej – złamanie pierścienia jest bogatym semantycznie znakiem złamania przymierza, wierności i posłuszeństwa, odrzucenia gestu ojcowskiego przebaczenia synowi marnotrawnemu, czy w końcu wyłamania się spod władzy kościelnej. Mówiąc najprościej: syn ma zbyt wiele do zarzucenia ojcu, by do niego powrócić. Wybór ziemi, tak dla Czechowicza charakterystyczny, będzie się w jego wierszach powtarzał i znaczył to samo, co w *legendzie*: przyznanie racji nietrwałemu istnieniu biologicznemu, odrzucenie porządku historii, a także mądrości Alfy i Omegi, która dla człowieka jest za trudna, przyznanie racji alfie i omedze „ja" (*kończy się co się zaczyna*), będącemu bytem skończonym.

Słychać tu niewyraźne echo Nietzscheańskiego dowartościowania ludzkiej cielesności, słychać tu przede wszystkim samodzielny głos poety, który już w drugim z kolei tomie wierszy umieścił ważną dla siebie i znaczącą dla swej twórczości deklarację. Zawarł ją też w dość ironicznej formie – tytuł wiersza: *legenda*, może wprawdzie sugerować epicki charakter wystąpienia, wydaje się jednak, że trafniej jest sytuować ją w kontekście legend hagiograficznych, średniowiecznych opowieści o świętych.

Legenda, jak wiadomo, do czasów romantyzmu była gatunkiem literatury religij-

nej, rozpowszechniającej wzory świętości. W tym sensie *legenda* Czechowicza jest legendą *á rebours*, choć być może w swym opacznym charakterze pozostaje wierszem uczciwym i w prawdzie swego wyznania – religijnym. Stanowi ona ponadto wyjaśnienie, dlaczego w dalszym ciągu twórczości poety lubelskiego napotkać można modlitewne zwroty do Tereski z Lisieux, Marii Panny, matki, nie zaś do Boga, u którego będzie się podmiot upominał o interwencję i miłosierdzie wyłącznie w imieniu zbiorowości, której los boleśnie odczuwa. Wyjaśnia także poniekąd, dlaczego wybiera słowo „niebo", odrzuca zaś słowo „raj" – jaki mógłby być raj Boga z *legendy*? Czechowiczowski wizerunek Boga-Ojca ma swój w końcu modernistyczny rodowód. Jak pisze Wojciech Gutowski, twórcy młodopolscy: *postać Boga Stwórcy, Demiurga stojącego ponad światem, obdarzali przede wszystkim rolami negatywnymi: okrutnego Władcy – Tyrana, Sędziego, wroga ludzkiej wolności. W obrazowaniu Boga-Władcy moderniści odwoływali się do dwóch modeli teizmu: monarchicznego i deistycznego. Akcentowali wyniosłość, wspaniałość, splendid isolation, obojętność*[10].

Podmiot prosi w cyklu *prowincja noc* – pytanie: kogo? – *nie otwieraj innego raju*, przedkładając spokój letniego wieczoru na ziemi dzieciństwa nad błogość literackich Pól Elizejskich. Poetyckie apele do świętej karmelitanki, czy Matki Boskiej nie dają jednak spodziewanego ukojenia, ani, co ważniejsze: rozwiązania najbardziej palących problemów, jakie stawia Czechowicz na płaszczyźnie człowiek – nieskończoność. Czytamy w wierszu pochodzącym z tego samego co *legenda* tomu:

drobniutkie stopki tupot nad otchłanią
śnieg pada bieli choinki
oczy tereski bóg zapalił
powinny być skrzydła u ramion
trzepotać zmawiać godzinki
habit czarny spadochron nie pozwala upaść
ludzie upadają placzą drżą
gwiazdy rodzą gwiazdy księżyc ciemność
rozłupał
a ja spłynąłem miłością jak rzeka krwią

zasłoń święta łez dolinę
niech nie widzę
uszy dłońmi otul
jak zapomnieć mam że płynę
w oparach krwawego potu

boli ty masz dłonie białe
ziemia dymi ty się uśmiechasz
zrozumiałem
że milczysz to ma być mój lekarz

odejdź teresko
na swoją wysoką steczkę
niech tam na niebie będzie święto niebiesko
pozostanę niedoli dzieckiem

nie anioł ale ziemic
nie chcę błogosławić
z wieków i chwili wydzieram krzyk

o świecie
nim cię kto zbawi
zgiń przemiń (33–34)

Zwrot do Tereski z Lisieux można tłumaczyć historycznie – mistyczkę kanonizowano w 1925 roku, czyli na parę lat przed powstaniem wierszy umieszczonych w tomie *dzień jak co dzień*. Fakt ten wydaje się mieć spore, choć nie jedyne znaczenie, w wyjaśnianiu powodów zwrotu do tej właśnie świętej. Ważniejsze bodaj jest to, że mała Tereska wpisuje się w szereg dziecięcych bohaterów poezji Czechowicza i na jej postać rzutowane są uczucia, jakimi darzy autor *nuty człowieczej* czas dzieciństwa i małoletnich odbiorców swej twórczości. Jest w końcu Czechowiczowski wybór swoistą zmianą w stosunku do poezji dawniejszej, w której centralną postacią była inna mistyczka z Kar-

melu – święta Teresa z Ávila, by przypomnieć przekład jej *Głosy* Zygmunta Krasińskiego, Lucjana Siemieńskiego i Tadeusza Micińskiego, oraz współczesnej, by wymienić Jarosława Iwaszkiewicza, autora cyklu *Święta Teresa Berniniego*, a także cyklu sonetów *Przypomnienie*. Trudno bez wahania stwierdzić, czy wzorcem dla Czechowiczowskiego wyznania były pisma małej Tereski[11], Teresy z Ávila, czy może cytowany wiersz Iwaszkiewicza, pewnym wydaje się nieprzypadkowy wybór świętej mistyczki jako adresatki poetyckiej skargi.

W wierszu dyskretnie i kunsztownie wyzyskuje się opozycję deminutywu i hiperbolizacji, bieli i czerni, by w słowie poetyckim zmierzyć się z niezwykłością zjawiska, jakim jest doświadczenie mistyczne, kładąc nacisk na dojrzałość przeżycia religijnego przy jednoczesnej dziecinności postury i zachowania.

Liryczny opis przekształca się w prośbę-skargę kierowaną do świętego dziecka jak do siostry miłosierdzia, pielęgniarki, która ma ukoić zmysły, uleczyć złe wspomnienie, zaradzić poczuciu zmienności i przemijania, nade wszystko: wypowiedzieć się w kwestii niezawinionego cierpienia, bólu wpisanego w egzystencję pojedynczego człowieka i całego świata. Dziecięca odpowiedź w tej materii powinna być, zgodnie z literą Ewangelii, najprostsza i najprawdziwsza. Nadzieja na znalezienie w dziecięcej świętości sposobu na przezwyciężenie dostrzeganego zła oraz oczyszczenie pamięci okazuje się płonna. To, co wystarczyło dziecku do zrozumienia Boskiego planu i roztopienia się w zbawczej miłości, nie jest drogą duchowego wzrostu „ja" wiersza. Poszukujący niekłamanego świadectwa wiary podmiot nie podważa jej wartości w milczącej postawie Tereski – wyznaje jedynie, że nie dorasta do niej. Pragnąłby lekarstwa na własną miarę, a nie znajdując go, dokonuje kategorycznego rozdzielenia spraw ziemskich i spraw niebieskich.

Niezmiernie istotny jest tu fakt, że podmiot, nie znalazłszy dla siebie satysfakcjonującego rozwiązania problemu zła i cierpienia, nie neguje istnienia świętości, czy dobra absolutnego, a jedynie rozsuwa sferę doskonałości nieba i sferę ułomności ludzkiej na taką odległość, by trwały całkowicie niezależnie bez możliwości zbliżenia. Nazywając siebie dzieckiem niedoli wyraźnie określa swoje miejsce w tym silnie spolaryzowanym układzie. Akt podziału na to, co ziemskie i to, co niebieskie nie jest przejawem pretensji – raczej tragicznego poczucia klęski, a końcowa klątwa ujawnia jedynie, jak dramatycznie przeżywa podmiot niemożność znalezienia wspólnej płaszczyzny dla nie przystających do siebie racji. Kontrast czerni i bieli, wyolbrzymienia i zdrobnienia nabiera w tym kontekście dodatkowej ostrości, a też zyskuje głębszą wykładnię; staje się świadectwem bezkompromisowej postawy podmiotu, który nie doprowadza do zmieszania jakości odległych dla – paradoksalnie – zachowania jakiegoś ładu. Świat wprawdzie wart jest zatracenia, ale musi w nim zostać zachowana jakaś przejrzystość pojęć i wartościowania. Finałowe bluźnierstwo jest także kontynuacją gestu modernistów, dla których unicestwienie, śmierć była rozsądniejszym, jeśli nie jedynym sposobem przezwyciężenia duchowego impasu i wyzwolenia się spod Bożego jarzma. Tak brzmi Kasprowiczowska eksklamacja z hymnu *Dies irae*: *Niech nic nie będzie!*[12]

Apostrofa do Tereski z Lisieux ma w poezji Czechowicza kontynuację w formie zwrotów do matki, która jest często bohaterką jego kołysanek, czy do Matki Boskiej zawsze widzianych jako istoty łagodzące cierpienie, jak w wierszu *sen sielski*:

chodziła Maria Panna między gwiazdami
chłodziła Maria Panna dusz cierpiących
upalenie
a ja w gromie stoję północy się boję
po co wam przebywać ze śpiącymi i ze snami

nie męczcie odfruńcie dokąd chcecie
kruki wilcy niedźwiedziowie jelenie
amen[13] (138–139)

Należy rozróżnić dwa osobne w poezji Czechowicza wizerunki Matki Bożej: ludowy i wywodzący się z malarstwa sakralnego. Obraz ze *snu sielskiego* inspirowany rodzimym kultem maryjnym ma swoje warianty w zwrotach do matki, by wspomnieć tu wiersze *jedyna* (*dzjcdz*), *jednakowo* (*dzjcdz*), *O matce* (*bts*). Częściej ten portret Maryi z Dzieciątkiem występuje w wierszach dla dzieci i przybiera formę kołysanki, jak na przykład w *Naszych śpiewankach*, czy w kolędzie *Swięta Noc*. Poeta nie odrzuca ludowych form religijności jako zbyt prostodusznych – przeciwnie, są dlań dowodami wiary niezachwianej nadmiarem scjentystycznej wiedzy o świecie. W wierszu *jeszcze pejzaż* (*nc*) podmiot prawdopodobnie mija w podróży przydrożny krzyż:

drogę wóz turkotem napoił
ptak to obleciał jasną pręgą
oplótł oplątał
na koński łeb i chomąto
wionęło żywicą z choin
gdzie Boża Męka
[...]
jedź
wielkanoc tuż tuż
kraszanka w barwie tych z obrazka róż
za wodą ku rojstom spadla

W wierszu *mózg lat 12* (*dzjcdz*) wspomina zaś obraz przydrożnej kapliczki ze Janem Nepomucenem, popularnym świętym ludowym.

W lirycznych portretach postaci kobiecych wydobyty jest szczególnie rys macierzyństwa i niezawodności matczynego uczucia, które okazuje się jedynym przejawem trwałości i niezmienności. Te obrazy kobiecości wpisują się jednocześnie w szerszy wątek, jakim jest wspomniana wcześniej fascynacja ziemią. Czechowicz nie jest poetą ziemi w takim sensie, w jakim bywa twórca wywodzący się z cywilizacji wiejskiej. Nie jest też zafascynowany ziemią w sensie podobnym do afirmacji Kochanowskiego, Mickiewicza, czy Miłosza. Czechowiczowskie przymierze z ziemią, które ustanowił Piotr Kuncewicz[14], ma wbrew stanowisku badacza wymiar przede wszystkim metafizyczny i stanowi oryginalną realizację mitu o Mater Terra. Matka, Maria Panna, ziemia łączą się w poezji autora *ballady z tamtej strony* w całość, będącą odnowieniem jednego z najbardziej archaicznych wierzeń religijnych człowieka: o jego pochodzeniu od *wielkiej macierzy*, o sakralnym wymiarze płodności, o pośmiertnym losie istot żywych. Czechowicz na gruncie swej poezji co najmniej opowiada o pierwotnym akcie rozdzielenia nieba i ziemi[15]. Stawiając mocniej tę tezę można powiedzieć w świetle wcześniejszych analiz, że sam takiego podziału dokonuje, przy czym niebo, jak w pierwotnych wyobrażeniach mitycznych, jest figurą ojca, ziemia – matki. Eliade przypomina: *Wspomniana przez Hezjoda boska para niebo-ziemia stanowi główny wątek mitologii wszechświata. W wielu mitologiach, w których niebo odgrywało albo odgrywa rolę najwyższego bóstwa, ziemia została przedstawiona jako partnerka, a jak już dane nam było się przekonać, w pierwotnym życiu religijnym niebo występuje niemal wszędzie*[16].

Obrazy ziemi pojawiają się w wierszach poety lubelskiego w finale wierszy, bo jest ona puentą jego przekonań eschatologicznych:

wszystko wszystko jest na ziemi
tak wiele
wszystko
tak mało

(*więzienie*, bts)

głowa głowa
po nocy słońce na oczach muskało brew

brew ziemi sennej w kołysance drzew
ziemi sennej w drzewach gonnych
stupokłonnych

od szkarłatu obłoków tak łunna
szklannym dźwiękiem cudów pochmurna
w winobraniach budzi się wonnych
ziemia

To pewny kres peregrynacji sennej, regresu na dno wyobraźni, i w końcu azyl idących na śmierć, wybawicielka nieledwie z *Ballad i romansów*:

że pod kwiatami nie ma dna
to wiemy wiemy
gdy spłynie zórz ogniowa kra
wszyscy uśniemy
będzie się toczył wielki grom
z niebiańskich lewad
na młodość pól na cichy dom
w mosiężnych gniewach
świat nieistnienia skryje nas
wodnistą chustą
zamilknie czas potłucze czas
owale luster
(*modlitwa żałobna*, nc) (144–145)

Zarysowuje się tu sytuacja, o której wspomniano wcześniej: wobec zagrożenia dla zbiorowości podmiot identyfikuje się z nią i wypowiada modlitwę w jej imieniu z prośbą nie o uchylenie wyroku, ale o możliwość doświadczenia szczęścia ziemskiego. Na prawach dygresji warto powiedzieć, że *Modlitwa żałobna* to jeden z najbardziej kunsztownych w formie wierszy Czechowicza. Dwie pierwsze strofy 12-wersowe tworzą naprzemienny układ wersów 8 i 5-zgłoskowych. Wersy 8-zgłoskowe łączą się ze sobą rymami męskimi, w których wyzyskuje się aliterację jako sposób budowania nastroju grozy: *dna-kra*, *grom-dom*, *mus-rósł*, *raf-staw*. Wersy 5-zgłoskowe związane są rymami żeńskimi, przynoszącym rodzaj uspokojenia, wrażenie kołysania: *wiemy-uśniemy*, *bukiem-bukiet*, *topieli-uweselić*. Powstaje tu brzmieniowy kontrastu niebezpieczeństwa i równowagi. Silna rytmizacja wiersza oparta została na połączeniu czterostopowca jambicznego z dwustopowcem jambicznym z hiperkatalekską. Dzięki temu osiąga poeta efekt miarowego, refleksyjnego marszu żałobników:

póki się sączy trwania mus
przez godzin upływ
niech się nie stanie by ból rósł
wiążąc nas w supły
chcemy śpiewania gwiazd i raf
lasów pachnących bukiem
świergotu rybitw tnących staw
i dzwonów co jak bukiet (145)

Przeczuwana śmierć nie wywołuje paniki – bo ziemia przygarnie zmarłych. Wyraźnie oddziela się tu wszakże sfery działania Boga i mocy ziemi – może On sprawić, że przed śmiercią ludzie zaznają radości, ale nie może ich zbawić. W ostatniej strofie, celowo nie przestrzega się dyscypliny wersyfikacyjnej i brzmieniowej – jest ona ostatnim modlitewnym westchnieniem, wolnym od miary wierszowej, a przypominającym modlitwę potoczną złożonej ze zdań nieregularnej długości[17].

Pośmiertnym schronieniem zbiorowego podmiotu jest *wodnista chusta*. Tu ujawnia się Czechowiczowski układ kompetencji, którym posługuje się on konsekwentnie od początku swej drogi twórczej: Bóg jest, ale więź między Nim i człowiekiem została zerwana, funkcje opiekuńcze przejęła więc Terra Mater z jej przedstawicielką ziemską: matką i nadprzyrodzoną: Matką Boską. Nie ma zbawienia dla świata, ale jest miejsce wiecznego spoczynku człowieka. Dlatego jednym z uprzywilejowanych przez Czechowicza okolic jest cmentarz – poeta lokuje w nim swe nadzieje eschatologiczne, tam szuka porozumienia z tymi, którzy doznają już błogości nieistnienia. A zatem są! W świecie jego poezji istnieje strefa nie nazywana rajem,

niebem zbawionych, strefa dla słabszych, którzy – zaznawszy piekła za życia – zasługują na wieczny odpoczynek. Jest taki zaświat, w którym umieszcza on skrzywdzonych, poniżonych, siebie – to ziemia, która nie dokonuje sądu, a po prostu przygarnia. Nie jest bez znaczenia fakt, jak Czechowicz mówi o człowieku:

poznajcie wreszcie mali w rakietach
wonnych świateł
prawdziwe jest co głoszę od trzystu tysięcy lat
między niebem i ziemią jedno jest tylko głowa
człowieczy kwiat
(*synteza*, nc) (111)

i o sobie w wierszu *śpiewny pocałunek* (*wb*):

zamilknę jak złoty kwiat
nieśmiertelnik. (88)

Można jako komentarz do tych obrazów jeszcze raz przywołać słowa Eliadego: *W prehistorycznej mistyce agrarnej tkwi główne źródło optymizmu soteriologicznego: podobnie jak ziarno ukryte w ziemi, zmarły oczekuje z ufnością powrotu w nowej formie. Ale również i melancholijna wizja życia, o charakterze nieraz nawet sceptycznym, czerpie swoje źródło z kontemplacji świata roślinnego: człowiek bowiem podobny jest do kwiatka polnego...*[18]

Warto zauważyć także i to, że Czechowiczowska linia wertykalna niebo – ziemia, wzdłuż której buduje podmiot paradygmat swojego duchowego światoodczucia, nie daje się sprowadzić do zestawienia pierwiastka materialnego i pozamaterialnego. Niebo, jak wiadomo z wiersza *obłoki*, może być opisywane jak przestrzeń ziemska, w strefie ziemskiej dostrzega się pierwiastki duchowe i moralne.

Drugi nurt przedstawiania Marii Panny pochodzi z fascynacji malarstwem bizantyjskim, ikoną prawosławną, czy w ogóle: topiką chrześcijańską. W wierszu *rymy pobożne* (*nc*), w którym słowo „rym" należy rozumieć wedle terminologii staropolskiej jako „wiersz":

błądząc miastem nad sobą się użal
ang ang ang
katedr sennych dzwonienie
łamie ulic promienie
tak bym tę sprawę nazwał
neonów konstelacje
jak męki pańskiej stacje
blask czerwona perła duża
ang ang ang
błądząc miastem nad sobą się użal
tak by szepnąć mogła z mozaiki w bazylice
roniąca perły eleusa (130)

– obraz Matki Boskiej z mozaiki ewokuje motyw Stabat Mater, a w poetyckim wizerunku Eleusy przywołuje się dodatkowo mityczne wyobrażenie Demeter. Na swój los skarżą się podmiot zagubiony w sieci ulic nowoczesnego miasta oraz Persefona w krainie umarłych, której coroczną formą żalu jest jesień. Jesień, sposób okazania tęsknoty i przywoływania pomocy pod postacią kosaćca: *kosaciec powiewa dłonią / to ty dajesz znaki / persefono*, wywołuje melancholię, atmosfera miasta zaś – lęk, osamotnienie. Godni współczucia są wszyscy: porwana córka, „ja" liryczne i matka z kościelnej mozaiki. Podobnego obrazu Maryi zapośredniczonego przez malarstwo sakralne dostarcza wiersz *Kościół Swiętej Trójcy na Zamku* (*Sk*).

Chrystologia Czechowiczowska

Współczucie ma poeta, co wielce u niego znamienne, nie tylko dla Matki, lecz i dla Syna. Tylko do takiego Boga, który poprzez mękę dzieli los człowieka, możliwy jest zwrot modlitewny:

którego wzywam tak rzadko Panie bolesny
skryty w firmamentu konchach

nim przyjdzie noc ostatnia
od żywota pustego bez muzyki bez pieśni
chroń nas

Cierpienie Boga zbliża Go do człowieka, lecz zgodnie z Czechowiczowskim przeświadczeniem, nie przynosi zbawienia. Poeta wielokrotnie daje wyraz swojemu przekonaniu, że nie ma nadziei na zbawczą apokalipsę, czyni to najczęściej poprzez obrazy śmierci, która przezwycięża moc ludzką i Boską. W ujęciu Czechowicza w najważniejszym z punktu widzenia człowieka pojedynku zwycięstwo odnosi śmierć, Bóg życia zaś okazuje się nieporównywalnie słabszy. Ewangelijni Matka i Syn brani są więc w obronę, także z racji sprzeciwu przeciwko pustej, w jego przekonaniu, obrzędowości religijnej:

Niebo w obłokach,
nawet dzieci wiedzą, że to Zmartwychwstanie,
tylko dlaczego boleje z wysoka
Chrystus na krzyżu, a krzyż na białej ścianie.
Rozebrano już Groby w kościołach,
talerze pełne pisanek,
tatuś przyjechał – z daleka wołał:
Gdzież jest mój Janek!

Wiosna świeci z niedawno otwartych okien,
na stołach obrusy, baranki, zieleń,
drobniutkim śmiesznym krokiem
jeden dzień za drugim się miele.
Ale nikt jeszcze dzieciom nie szepnął,
dlaczego w to Zmartwychwstanie
Chrystus, jak co dzień, westchnął
na krzyżu na białej ścianie.
(*W dniu Zmartwychwstania*, Wr)

Na gruncie liryki dziecięcej nie rozważa podmiot zagadnień religijnych w sposób, który mógłby zachwiać ufnością w prawdy wiary właściwą małoletniemu czytelnikowi. Zawiesza głos, milknie, jak gdyby odbierając sobie prawo do naruszania logiki wiary dziecięcej. Przyjmuje typową dla siebie rolę wychowawcy, który strzeże dostępu do wiedzy przynależnej sferze dorosłości. Ciekawe, a także bardzo dla lubelskiego poety charakterystyczne, że w poezji dla dzieci często bliski jest on religijnej ortodoksji, z rzadka i w sposób niezwykle dyskretny poddając pod wątpliwość składniki obyczaju chrześcijańskiego, czy rozumowania wolnego od niepewności. Można nawet powiedzieć, że w procesie autokreacji podmiot przeobraża się w ojca, brak którego w dorosłej poezji sam odczuwa. Byłaby więc poezja dziecięca terenem rekompensaty, restytucji zniszczonego porządku wszechświata. Druga refleksja dotyczy sposobu obrazowania Zmartwychwstałego. Sugeruje się tu, że akt ukrzyżowania i męki Pańskiej ma miejsce codziennie, że cierpienie Chrystusa trwa i, co więcej, pozostaje niezauważone. Rekwizyty świąt wielkanocnych przyciągają więcej uwagi niż krzyż. Dla Czechowicza to prawdopodobnie zwykły przejaw dziecięcego przeżywania wiary, ale wydaje się, że przypisuje on właściwości dziecinnego rozumienia śmierci i zmartwychwstania Chrystusa także dorosłym, których postawa jest przejawem infantylizacji wiary, sprowadzającej się do świątecznego rekwizytorium. Trzeci kierunek myślenia zasugerowany w wierszu można by ująć jako wyrażone tu przeświadczenie o nie kończącej się agonii Ukrzyżowanego, której nie przecina akt zmartwychwstania. Chrystus przedstawiony jest tu tak, jak gdyby cierpiał i umierał wiecznie – obraz ten z jednej strony skłania do współczucia z cierpiącym Synem Bożym, z drugiej, poddaje w wątpliwość wiarę w rzeczywiste zwycięstwo życia nad śmiercią. Wiersz, zbudowany na zasadzie kontrastu dziecinnych wyobrażeń i dramatycznej, choć zasugerowanej tylko, niepewności co do sensu i powodzenia misji zbawczej Chrystusa, rodzi pytanie o to, co silniejsze: Boska moc przezwyciężenia zła i cierpienia, czy właśnie cierpienie?

Bardziej gorzki w tonacji jest wiersz *wigilia*[19]:

kolędo czarujesz a łowisz jak niewód
a rośniesz jedlicznyś żywiczny bór

tak radziśmy cackom i świeczkom i drzewu
co z gęstwin przybyło w zieleni piór
lulajże Jezuniu lulajże lulaj
a ty go Matuniu w płaczu utulaj
królowie i święci w kamiennych portalach
czuwają noc każe natężyć słuch
muzyką sypnęło z wysoka i z dala
zachrzęścił jak perły pierwszy ruch
lulajże Jezuniu (137–138)

Jak dalej mowa w wierszu, kolędowanie nie jednoczy ludzi nawet na moment narodzin Chrystusa. Utwór jest jednym ze świadectw Czechowiczowskiej solidarności z zepchniętymi na margines życia społecznego:

widziadło śnieżycy wyszydza to świszcze
dłoń trędowatą raniące o głóg
wiesz w łunie wigilii śpiewają chórmistrze
krzewino zaiste zrodził się bóg
lulajże Jezuniu lulajże lulaj
ty nigdy nie będziesz chodził o kulach

ach ślepi ach głodni nakryci gazetą
po bramach śpią ludzie centurie chór
im sianem stajenki jest asfalt i beton
z ciał można ułożyć piękny wzór
lulajże człowieku lulajże lulaj
ulubione pieścidełko samotności (138)

– godząc w stereotypowe wyobrażenie Jezusa przedstawianego w przeestetyzowanej formie. Z owym obrazkiem kontrastuje naturalistyczny obraz bezdomnych i chorych, w których podmiot dostrzega współczesne wcielenie Mesjasza. Dokonuje się tu deifikacji człowieka cierpiącego, która nie jest z ducha Nietzscheańskich marzeń o nadczłowieku, lecz pragnie zapewnić szacunek słabości, ludzkiej bezradności wobec losu i – co paradoksalne – wobec drugiego człowieka. Formułuje się pogląd o odradzaniu się Chrystusa we współczesnym kloszardzie, w którym stereotypowa wiara nie dostrzega owego Boskiego pierwiastka. Inaczej mówiąc: Czechowicz celnie wskazuje miejsca, w których rozumienie oraz przeżycie doktryny chrześcijańskiej odseparowało się od zbanalizowanej formy wyznawczości. Źródłem oskarżycielskiej ironii poety jest przekonanie, że w związku z rozdziałem ducha chrześcijańskiego i podtrzymywania tradycji poszkodowany zostaje człowiek. Wiersz ten ponawia jednak pytanie o zasięg Boskich prerogatyw Chrystusa, stawia bodaj radykalniejszą tezę o nieskuteczności misji Syna Bożego, o wszechmocy zła, wobec której okazuje się bezsilny. Czechowiczowska wersja teodycei zawiera paradoksalny wszakże wniosek: oto obojętność ludzka na cierpienie stanowi jedną z przyczyn bezsilności Chrystusa wobec przytłaczającej siły zła[20].

Czechowicz kieruje zatem gest współczucia i w przeciwnym kierunku – w stronę cierpiącego Jezusa. Przybiera on formę niezwykłego, odbywającego się w onirycznej scenerii zjednoczenia podmiotu i Ukrzyżowanego na ikonie:

a ja gdzie jestem ja pod siecią promienistą
która pulsuje łagodnie wówczas gdy światło
przygasa
leżę na złotej ikonie
na łono przyjął mnie chłodne porfirogeneta
chrystus
wielkim znużeniem rubinów opasał
rubiny nieszlifowane ciekną po dłoniach
po skroni
w przepaściach cisz odrywa się pierwszy kształt
jest to obraz człowieka i snu i słowa
wyśpiewanego
dlaczego leżę tu i razem odpływam wzwyż
dlaczego on będzie tam a ja na blachach ikony
w głębinie cisz
na piersi czy naprawdę na piersi ciemnolicego
(*sen*, nc) (103–104)

Aura snu, naruszająca reguły prawdopodobieństwa, pozwala przeżyć doświadczenie zespolenia mistycznego, w trakcie którego podmiot otrzymuje dar stygmatów. Scena ta rozgrywa się w kościele, gdzie prawdopodob-

nie pod wpływem kontemplacji ikony Chrystusa, odbywa się rodzaj translokacji – podmiot zajmuje miejsce Syna Bożego, On sam zaś opuszcza obraz. Akt zjednoczenia z Bogiem oznacza przyjęcie na siebie jarzma cierpienia. Jest to bodaj jedyny w poezji Czechowicza zapis konfrontacji z Chrystusem. Jakże ona różna od spotkania z Bogiem-Ojcem! W innych wierszach zawierających motyw chrystologiczny, podmiot przyjmuje pozycję obserwatora, komentatora, czy po prostu: bliźniego. Sens podobny do aktu identyfikacji z wiersza *sen* ma proces multiplikacji podmiotu w wierszu *żal* – odwołuje się on z jednej strony do romantycznego gestu Konrada, przede wszystkim zaś ewokuje Boski akt ofiary z samego siebie. W tym horyzoncie należałoby odczytywać wszelkie Czechowiczowskie próby powoływania do życia heroicznych bohaterów, liryczne autokreacje, w których ważną rolę odgrywa gigantyzacja „ja", toczenie kosmicznych pojedynków z upiornymi emanacjami podświadomości. Charakterystyki podmiotu i wizerunki Chrystusa w poezji Czechowicza spotykają się bowiem w zasadniczych dla tego poety punktach: w odczuciu słabości, bezsilności wobec świata, w momencie klęski misji prometejskich, jakie obaj podejmują.

W dorobku lirycznym Czechowicza postać Chrystusa przedstawiona została także pod innym kątem. Mowa o wczesnym wierszu, nie włączonym do żadnego zbioru, pochodzącym z 1923 roku. I tutaj Chrystus jest nędzarzem, tu wszakże Jego obecność została wpisana w młodopolskiej formie w genezyjski mit o Królu-Duchu i przebóstwieniu kraju ojczystego:

Przyjdzie z wnętrza pożogi z przedśmiertnej rozpaczy,
Szlakiem pobojowiska dojdzie do twej chaty
Nie święty, nie świetlisty, nawet nie skrzydlaty,
Ot, prosty człek, zbiedzony, zgłodniały, tułaczy.

Nie poznasz, chociaż cichym spokojem obdarzy
I zgubi słów słodyczą cierpienia i troski.
Stanie – nadziei ogniem – w rozpaczy bezboskiej,
Żywym twoim ołtarzem wśród ruin ołtarzy.
Nie znając – umiłujesz, uwielbisz, uwierzysz.
Na polach śmierci rwąca kwiat i lisć do wieńca
Miłością Wielką nazwiesz ducha – bezimieńca
I nieba moc o całe serce swe rozszerzysz.

Od wiary twej skry złote pójdą jak od krzemion
I glob krwawy opaszą czekanym łańcuchem.
Skończy się dni męczeństwo!
A ty – Królem Duchem
W nieskończoność się wzbijesz, matko,
Moja Ziemio.
(*Polski Chrystus*, Wr)

Obraz ten antycypuje dwa wątki poetyckiego myślenia: o Chrystusie-symbolu niezawinionego cierpienia i o uczuciu religijnym, które zrodzić się może poza Kościołem. Należy wyraźnie podkreślić różnicę, jaką wprowadza poezja Czechowicza w postrzeganiu Boga-Stwórcy i Chrystusa. Poeta rozrywa dogmat o Trójcy Świętej i w sposób nieortodoksyjny odczuwa i charakteryzuje w jego przekonaniu kontrastujące ze sobą boskie postaci. Bóg portretowany w sposób bliski ujęciu starotestamentowemu nie jest w Czechowiczowskim odczuciu Ojcem Chrystusa. Chrystus zaś nie tylko nie prowadzi do Ojca, ale nie jest też drogą wiodącą ku zbawieniu. Symbolizuje cierpienie i solidarność z człowiekiem niewinnie doświadczonym, przybiera postać Współbrata, nie Mistrza. O ile więc cierpiący człowiek zostaje przez Czechowicza dowartościowany poprzez przyrównanie go do Chrystusa, o tyle Chrystus, obdarzony głównie cechami ludzkimi, pozbawiony jest mocy zbawczej, statusu Syna Bożego, który z Ojcem i Duchem stanowiłby jedno. W postawie swej Czechowicz kontynuuje i rozwija wcześniejsze ujęcia poetyckie chrystologii. Mowa o młodopolskim przeświadczeniu, iż w dziejach chrześcijaństwa nastąpiła degradacja prawd ewangelijnych, o zwątpieniu w skuteczność misji zbawczej

Chrystusa oraz o uwypukleniu macierzyńskiego związku Matki Boskiej i Syna[21]. Także tutaj Chrystus jest przede wszystkim Synem swej Matki. Często przedstawiani są łącznie, a silne uczucie i wspólny los, jaki podzielają, stanowi niejako nadprzyrodzony ekwiwalent związku emocjonalnego pomiędzy matką poety i podmiotem jego wierszy. U Apollinaire'a znajdziemy podobny obraz Chrystusa: *To jest syn purpurowo blady przebolesnej matki* (*Strefa, Alkohole*)[22]

W poezji autora *w błyskawicy,* splatają się i tworzą jednolity układ trzy typy związków o charakterze religijnym. Jeden, najbardziej ogólny i elementarny, to przymierze człowieka z ziemią, związek o charakterze eschatologicznym. Drugi, wynikający z tradycji chrześcijańskiej, to macierzyński związek Matki Boskiej i Jezusa, których postaci są wpisane w szerszy kontekst kulturowy, wykorzystujący wątki ludowe, mityczne i literackie. Trzeci oznacza autobiograficzne w rodowodzie przywiązanie syna do matki, której obecność gwarantuje poczucie bezpieczeństwa i trwałość uczuć. Trzy poziomy tego układu funkcjonują w opozycji do figury Boga, który porzucił świat, bądź nakłada nań ciężary nie do udźwignięcia, pozostają także w konflikcie z instytucjonalnymi formami wyznania wiary, sprowadzającymi się do kontynuacji tradycyjnego obrzędu i obyczaju.

Ewa Kołodziejczyk

[1] Szkic jest fragmentem rozdziału *O perspektywach religijnych i duchowych w poezji Józefa Czechowicza*, będącego częścią rozprawy doktorskiej *Światopogląd poetycki Józefa Czechowicza*, która powstaje pod kierunkiem prof. dr. hab. Mariana Stali w Instytucie Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego i jest pracą naukową finansowaną ze środków Komitetu Badań Naukowych w latach 2003-2004 jako projekt badawczy. Wiersze J. Czechowicza cytuję wg wystawa: J. Czechowicz, *Wybór poezji*, opr. T. Klak, Wrocław 1970.

[2] F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przełożył W. Berent, Poznań 2000, s. 164.

[3] Zob. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przel. i wstępem opatrzyła E. Feliksiak, Warszawa 1978.

[4] J. Czechowicz, *Utwory dramatyczne*, opr. T. Klak, Lublin 1978, s. 96.

[5] M. Stala, *Ekstaza o wschodzie słońca*, [w:] *Id., Trzy nieskończoności*, Kraków 2001, s. 194.

[6] Władysław Kopaliński (*Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 431) przypomina: *Trójkąt jest wolnomularskim* [...] *znakiem węgielnicy murarskiej;«błyszczącej delty» (A), mądrości bożej, siły i piękna, trzech stopni rozwoju duchowego; właściwej mowy, myśli i działania; podstawa trójkąta oznacza Trwanie, boki – Ciemność i Światło (trójca kosmiczna).* Wątki masońskie i kabalistyczne w twórczości Czechowicza uważnie śledzi Władysław Panas. Zob. *Id., Dwadzieścia dwie litery. O „Poemacie" Józefa Czechowicza uwagi wstępne*. [w:] *Czytanie Czechowicza*, pod red. P. Próchniaka i J. Kopcińskiego, Lublin 2003, s. 91-106.

[7] M. Eliade, *Księżyc i mistyka lunarna*, [w:] *Id., Traktat o historii religii*, przeł. J. W. Kowalski, Warszawa 2000, s. 202.

8 Kategorii „poezja religijna" używam w znaczeniu immanentnym, jakie wyłania się z twórczości Czechowicza, a które wynika częściowo z doświadczenia historycznego poety i z konfrontacji własnej koncepcji z tymi, które patronowały twórcom poezji religijnej między wojnami. Perspektywa taka wydaje się uzasadniona w kontekście trudności, jakie pojawiają się w próbach zdefiniowania poezji religijnej. Najogólniejsze i możliwie szerokie propozycje ujęcia tego zagadnienia zawierają prace: S. Sawicki, *Z pogranicza literatury i religii. Szkice*, Lublin 1978; J. Błoński, *Literatury wymiar religijny*, „Tygodnik Powszechny" 1979 nr 37; J. Błoński, *To, co święte, to, co literackie*. [w:] *Id., Kilka myśli co nie nowe*, Kraków 1985, s. 9-42; J. Błoński, *Jeszcze o poezji i świętości*, „Tygodnik Powszechny" 1982 nr 39 i 40; *Sacrum w literaturze*, pod red. J. Gotfryda, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Lublin 1983; *Polska liryka religijna*, pod red. S. Sawickiego, P. Nowaczyńskiego, Lublin 1983; „Polonistyka" 1992 nr 7-8; W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994. Dzisiaj, w kontekście metodologii dekonstruktywistycznej, trudności te wydają się jeszcze większe (zob. L. Ferreter, *Towards a Christian Literary Theory*, Basingstoke: Palgrave Macmilan 2003), dlatego najbardziej uzasadnionym stanowiskiem badawczym wydaje się być literacka fenomenologia religii podbudowana XX-wieczną tradycją hermeneutyczną.

[9] J. Błoński, *To, co święte, to, co literackie*, *op. cit.*, s. 12. Arent van Nieukerken (*Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 88), z innej perspektywy konkluduje: *W XIX wieku »pozytywne« prawdy nabrały takiego znaczenia, że wyobraźnia poetycka nie miała już prawa ich lekceważyć, zwłaszcza po krachu złudzeń mesjanistycznych bezpośrednio po Wiośnie Ludów. Dla autentycznej poezji religijnej, uwzględniającej zadziwiające odkrycia nowoczesnej nauki empirycznej i ducha oświeceniowego krytycyzmu, miejsca już nie ma. Zazwyczaj są powielane wzorce romantyczne, w którym do konfrontacji między «rozumem a wiarą» właściwie nie dochodzi. Dziedziny te przestały się nie tylko przenikać, lecz nawet spotykać, a ranga poezji religijnej, ciągle jeszcze obracającej się w dwubiegunowej przestrzeni osobowej «ja» i Boga, spada do statusu subliterackiego.*

[10] W. Gutowski, *Władca czy Ojciec? Dylematy przedstawiania obrazu Stwórcy*. [w:] *Id., Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001, s. 107.

[11] Niekompletna względem rękopiśmiennego pierwowzoru autobiografia duchowa mistyczki *Dzieje duszy* została udostępniona polskim czytelnikom w 1902 roku. Inne wnioski z

wyboru wzorca świętości w wierszu wyciąga J. Fert (*Norwidowski sen Czechowicza*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, *op. cit.*, s. 212), uważając, iż poeta odrzuca w nim ewokowaną wartość biografii mistyczki. Gdyby chcieć się zgodzić na tę interpretację, trzeba by uznać, że ma to miejsce *ex post*, gdy konfrontacja ze świętą nie przynosi spodziewanych owoców duchowych. Wydaje się jednak, że tak nieprzypadkowy wybór świętego dziecka na bohaterkę wiersza nie został dokonany po to, by świadectwo jej duchowości odrzucać.

[12] J. Kasprowicz, *Wybór poezji*, opr. J. J. Lipski, Wrocław 1990, s. 173.

[13] Wiersz ten przekonująco interpretuje M. Urbanowski, *„Sen sielski" – próba lustracji*. [w:] *Czytanie Czechowicza*, *op. cit.*, s. 107-120. Konteksty interpretacyjne w szkicu można by wzbogacić o europejskie pieśni ludowe, w których Matka Boska wstawia się za grzesznikami u Pana Jezusa i świętego Piotra, prosząc dla nich o łaskę. Pieśni te Czechowicz znał z antologii *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*, spolszczył E. Porębowicz, Lwów 1909.

[14] P. Kuncewicz, *„Przymierze z ziemią" jako kategoria poetycka drugiej awangardy*. [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, Z. Zabickiego, Warszawa 1965, t. 2.

[15] Warto zaznaczyć, że podobna alternatywa duchowości, będąca częściowo konsekwencją naruszenia harmonijnej relacji z Bogiem-Ojcem występuje w poezji Młodej Polski. Zob. W. Gutowski, *op cit.*, s. 109.

[16] M. Eliade, *Ziemia – kobieta – płodność*, *op cit.*, s. 260.

[17] Wzmianka o tym wierszu w kontekście międzywojennych wyobrażeń postaci Chrystusa pojawia się w szkicach Zofii Zarębianki, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 72.

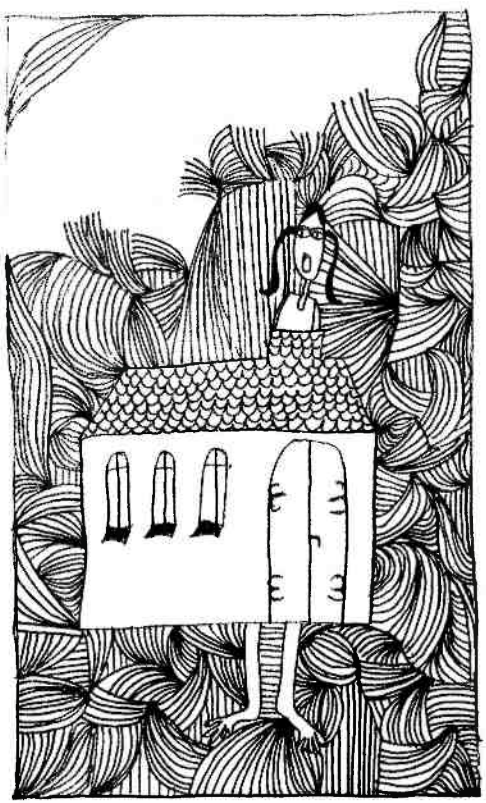
[18] M. Eliade, *Rolnictwo i kult płodności*, *op. cit.*, s. 380-381.

[19] Zob. także Z. Zarębianka, *op cit.*, s. 48.

[20] Interesujące konkluzje mogłoby przynieść zestawienie wiersza Czechowicza z innymi utworami międzywojennymi, w których obrzęd wigilijny stanowi centrum tematyczne, jak chociażby z *Wigilią Nowej Polski* Jarosława Iwaszkiewicza, która wydaje się być polemicznym *pendant* wiersza *wigilia*, czy z *Pieśnią wigilijną o Adamie Mickiewiczu* Józefa Wittlina oraz z *Betlejem Ostrobramskim – Misterium* Tadeusza Łopalewskiego.

[21] Zob. W. Gutowski, *Walka o Chrystusa*, *op cit.*, s. 140-252.

[22] G. Apollinaire, *Wybór poezji*. opr. J. Kwiatkowski, Wrocław 1976, s. 32.



Ewelina Rosiak

Maciej Melecki

Kiedy indziej

Ostry śpiew spłoszonych gradobiciem ptaków
Strąca z pięciolinii resztki nut. W wyschniętej puszce
Nie ma już nawet zwitka oparu, zgrzyta kluczyk
Pamięci w zamku kłódki, i nijak nie mogę cię
Zabrać na jeszcze jeden rejs po lodowym kanale,
Bowiem lato jest złamaną w oku belką i stropu
Nikt nam już nie podniesie. Przykra była tego
Konsekwencja. Wybrał się kiedyś, jak niedzielny

Piechur bez lizaka i trakcji, w chmurną marszrutę i
Zatrzymał go grad. Tak, szykujemy sobie zawsze ten
Wakacyjny spad pod kątem mrowia błahych przygód,
I stawiam cię w rzędzie co rzadszych gaf, oczek
Pulsujących w żałobie po tak pojemnej sieci, którą
Tkałem w sobie, nieszczęśliwie zauważony przez
Wyklepany chłodem promień, jak pijak pod płotem.
Teraz możemy nareszcie odetchnąć, strzeliwszy korkiem

W sufit, możemy też ulotnić się na głównym rozjeździe i
Zgubić otoczkę, a rodzicom ich dzieci znaleźć miejsce
W katalogu pyłków, stężeń i rodzajów spalin. Drzewa
Płatają nam niespodzianki, walą się w poprzek, trzaskając
Jak zapałki i tracąc grawitację, wyrastają korzeniami
Zamiast liśćmi. Cóż za rzadki sznyt ma w sobie ten pech,
Nie prześladuje i nie doskwiera, jest mu dobrze tam, gdzie
Rzekomo już go nie ma, choć nie jest z czegokolwiek rad,
Bo niczego nie przynosi ani nie zabiera, ukryty w golfowej
Dziurce i skośnym locie piłki, która właśnie pikuje w ciebie.

Luźne związki

Czekać na jakąś wolną chwilę i nie mieć
Podzielnej uwagi, byłoby łaskawym zbiegiem
Okoliczności, ucieczką w pierzchająca czeluść
Wiecznie zdziwionych oczu, taka przynajmniej
Myśl łechta podniebienie przed skokiem w
Uciekającą aurę tego, co ominęło nas, o tu,

W przesileniu pory. Ale zaraz był biwak, cyrkowe wozy ubarwiły
Kąt szarego miasteczka wchodzącego w nowy etap, niesionego
W baloniku roześmianego dziecka. I wieczne sprawki
Miały mnie wytracić aż po niewidzialny pobyt w gronie
Myszkujących po najbliższej orbicie cudzego żywota, miały
Gwarantować zawsze potrzebne jutro, w innym, chaotycznym

Trybie późniejszego splotu. Głosy wychodziły ze mnie jakby
Chciały szeptem uśpić złaknione usłyszenia zgody ucho
Odrzucające popapraną konkretność, i wracały opowieścią o
Kosmicznej szansie zmiany biegu na większą przystawkę

Apetycznej ciszy. Chodzimy spruci z ostatnich nitek babiego
Lata, i gdzieś trzeba wrócić jak po odrzuconą wizję, kiedy
W zatrzymaniu rośnie minimalny przemyt ruchu. Wszelki wypadek
Znika w muszli echa. Nie zostawia się śladu po każdym pobycie,
Nie zostaje do stracenia nic, które nie może się bez nas obejść.

Światło wody

Powołujemy się na nielekką przeszłość, na rzekomo
Bijące w niej serduszka źródeł formujących każdego
Na tyle płynnie, że z czasem osiadł pewnie i teraz
Zbywa wszelkie potyczki próżni, gdzieś tam załapując się
Na dłuższy okres. Wyszarpane struny z gardła,

Jakaś mnemotechnika w codziennym kursie
Stawiania tez, szum płaskiego dna i radość walki
Z depresyjnym klimatem – z takim ładunkiem płynie
Kra uwolniona jak ogniwo powietrznego łańcuszka,
Który każdy włożyłby na szyję, żeby tylko raz
Wypuścić latawiec jak dziecko. Pomyśl o tym, co

Cię zjada na zewnątrz, udatne stworzonko, oczko
W głowie rodziciela i rodzicielki, bo idziesz spowity
Mgłą ostatnich dni zgryzoty i chłodu, mając już
Potrzebne fanty w garści, tak żeby rebus mógł stać się
Tylko twoim szczęściem, a zagadką droga do uwicia
Gniazdka. Ale niekiedy odcinają ci prąd i wypraszają
Poza pierścień miasta, wypijają soki, nacinając korzenie

Drzewu, a ty pozdrawiasz martwe wróble w wentylacyjnym
Szybie. Mantra zapewni ci delikatny wgląd w szczelinę,
To tu, to tam zniesie cię ten suchy szwung, pląsawca
Wypchnie poza wykusz, w którym zatrzymuje się na tobie
Światło. Strażnik lubił doglądać księżniczkę. Tak się poznali.
Bajka by się skończyła, gdyby nie siedmiomilowy but,
Który wreszcie zjawił się i przepadł bez śladu.

Próby nawigacji

Zanosiło się na mały rewanż, tak przynajmniej
Szeptało coś, kiedy sala była już pełna, ale
Chyba nic z tego nie przybrało postaci walki, bo
Nie pamiętam, czego było we mnie więcej,

Zwykłej pogardy czy lekceważenia, nawet w tak ciepłą
Noc, jaka osiadła po stronie drzew. Nie znasz do końca
Partytury, z jakiej cię odczytuję, przez co nikniesz w najbardziej
Wyrazistym geście i odtąd wiedziesz raczej tułaczy
Żywot bilardowej kulki, mało wygodny dla istoty tak

Wygodnie myślącej o tym, co się stanie, zanim wyruszy
W zwiadowczym orszaku sobie podobnych. Kiepska faza?
Księżycowy cykl bierze nas pod swoje apatyczne panowanie?
Sami tylko lunatycy, z latarkami w kieszeni, owinięci w
Dywan zagadki swojego pojmania, i takie tam dykteryjki.

Ale w tym rozpięciu sieci mienią się nitki rosy podnoszących się
W anormalnej nadziei dni, które jeszcze nieraz wyrażą nas
Zwodniczo prosto, kiedy po cichutku zaśniemy na ławce
W przymrozku wiosny, uwolnieni z trybu, którym penetrował
Nas ordynarny głos dalszej celowości. Spotkamy się na pewno,

Bądź jeszcze śmielszą częścią zapomnianych światów,
Niepodzielną końcówką sznurka, na którym to wszystko
Wisi i nie może spocząć na wybranym fragmencie tego,
Co się śniło, a było jednak miłe, o czym chcą namolnie
Przypominać mamroczące teraz głowy uzdrawiaczy, bo kiedy
Nas zabraknie, nie zabraknie niczego, żeby się z tym oswoić.

Zawsze wszędzie indziej

Zamieszkujemy w końcówkach powidoków, na skarpie
Jakiegoś przywidzenia pierwszego dnia niemożliwej
Wiosny, rozpyleni we wszystkie strony tego jedynego, ostatniego
Świata, tak płytko wchodzącego przez każdy por w
Najkrótszą, wahliwą chwilę, że jeszcze jeden wyjazd poza
Zamorską granicę, a już będę gotów na przyjęcie pierwszych
Kondolencji. Nakładanie się obrazów utrzymuje mnie
W pionie. Spopielone widoki nie wskrzeszają oznak odwrotu,
Napór rośnie jak rozwodniona aura, a na szczycie
Zamglonego hejnału śniedź kładzie się na każdym blasku
I w kolejnych fazach czuć spieczony gwint śruby
Mającej złożyć to wszystko do kupy. Ale jeśli ciebie
Nie ma, to skąd wyłaniasz się jeszcze, w tych
Nikłych skrzypnięciach dochodzących zza siódmej
Góry orgazmu, skąd masz na to kolejne alibi, bo
Widzę to w kawałkach, tylko w takich przerwach,
Które od razu wyznaczają dalszy zator. Rzędy krzeseł

I drzew, szpalery ludzi przeczekujących godzinę z
Książeczkami opłat, jakieś drzwi bez pomieszczeń i
Wieczny podgląd w okienku stróża - tak szykuje się
Ukradkiem mały blamaż w arterii łechtanego łuską
Słońca dnia, który musi już pójść na straty, by ten
Plemienny rytuał przedłużył komuś łut niepochwyconego
Szczęścia, by mógł dalej wywlekać z kogoś szansę na
Komiczny rewanż. No tak, nie przelewa się nikomu.
Jesteś tego świadkiem na tym wysuszonym dnie,
Wypłukany i sprasowany, kostko losu w kubku
Potrząsanym przez czyjeś gorączkowe ręce, ogniwie
Nienagannej udręki, którą pożytkuje od razu komunikat.

Żyliśmy na płaskowyżu i wiedliśmy niewidzialny
Szlaczek przyszłej utraty. Miasta podchodziły coraz bliżej,
Przyjmowały zagadki jak wróżby, stawały się doliną dla
Wszystkich znalezionych rzeczy, nie czyniąc różnic
Zagubionym przejawom, gdyż rzeczy posiadały już każdego.
Mogę ci teraz jeszcze coś dodać, odszukać pamiątkę i oprawić
Resztę w chłodne ramki czasu. Dmuchaj pod wiatr i gwiżdż,
Zanim stąd odejdziesz. Podmienię plan i kadr będzie pusty.

Maciej Melecki

Agnieszka Bielak

Tropy duszy w poezji Wisławy Szymborskiej

Dusza przywoływana jest w wierszach Szymborskiej rzadko, a i tam, gdzie się pojawia nie jest motywem centralnym. Nawet utwór *Trochę o duszy* (Ch)[1], wbrew tytułowi, nie mówi o niej samej, a raczej o okolicznościach, które sprzyjają lub przeszkadzają jej obecności w człowieku. Z pozoru wydawać by się więc mogło, że „duszy" w tej poezji nie warto poświęcać uwagi, a przecież powstały już teksty inspirowane wspomnianym wierszem z ostatniego tomiku[2]. Zastanawia też fakt, iż w całej poezji Szymborskiej tropy duszy odnajdujemy w miejscach znaczących, gdy poruszane są zasadnicze problemy ludzkiej egzystencji: cel i jakość istnienia, śmierć, miejsce i rola człowieka w rzeczywistości, cierpienie.

W tradycyjnym rozumieniu dusza jest nieśmiertelnym Boskim pierwiastkiem w człowieku, filozofowie nazywają ją substancjalną formą ciała. Jednak takie ujęcie odnaleźć można u Szymborskiej jedynie dwukrotnie i to jako element obserwowanej, lecz nie akceptowanej formy religijności (*Hania* WdY) lub *cytat z przeszłości* (*Pejzaż,* SP).

Po raz pierwszy spotykamy „duszę" w wierszu *Hania*. Tytułowa bohaterka utworu to *służąca dobra*, której całe życie podporządkowane jest trosce o zbawienie. Każdy element jej otoczenia ma swoje znaczenie sakralne:

A to nie są patelnie, to są aureole.
A ten rycerz ze smokiem to jest święty obraz.
A ten smok to jest marność na tym łez padole.

A to żadne korale, to Hani różaniec.
A to buty z nosami startymi od klęczeń.
A to jej chustka czarna jak nocne czuwanie,
kiedy z wieży kościoła pierwszy dzwon zadźwięczy. (WW, 12)

Przytoczony anaforyczny opis zderza dwie perspektywy oglądu rzeczywistości: laicką i religijną. Rzeczywistością Hani nie jest świecki świat: patelni, rycerzy, biżuterii, lecz świat *sacrum*, gdzie codzienne czynności są wartościowane moralnie, najzwyklejsza praca może być wykonana dobrze lub źle, działaniom człowieka patronują święci i oni też pomagają w zwalczaniu pokus, odrzucaniu marności świata przez modlitwę, czuwanie, wyrzeczenie.

Zasadnicza myśl utworu nie dotyczy jednak religijności w ogóle. Nawet dyskusji z postawą księży, wykorzystujących zaangażowanie wiernych dla uzyskania materialnych profitów (*Odkąd nową plebanię budować zaczęto,/ od razu wszystkie diabły podskoczyły w cenie*), nie prowadzi się z antyreligijnego punktu widzenia. Antyklerykalizm wypowiedzi jest motywowany niezgodą na obserwowane przez poetkę zachowanie duchownych, sprzeczne z chrześcijańskim systemem wartości, którego oni właśnie powinni być rzecznikami. Jednak uwaga skoncentrowana została przede wszystkim na Hani, bowiem to ona ponosi konsekwencje przyjęcia fałszywego, dualistycznego obrazu człowieka, według którego dobra dusza uwięziona została w złym ciele. Hania, *służąca dobra,* całe życie na owo dobro ukierunkowuje, myśli jedynie o zbawieniu duszy, doprowadzając nieomal do samozniszczenia ciała. Obserwowany dualizm dotyczy nie tylko człowieka, ale w ogóle rzeczywistości. Relację bo-

haterki do świata najpełniej odzwierciedla fragment utworu przedstawiający w formie mowy pozornie zależnej jej reakcję na piękno przyrody:

> Maju oddaj kolory, bądź jak grudzień bury.
> Gałązko ulistniona, ty się wstydź za siebie.
> Słońce, żałuj że świecisz. Biczujcie się, chmury.
> Wiosno, owiń się śniegiem a zakwitniesz w niebie! (WW, 13)

Realizacja przedstawionego tu pomysłu ascezy w przyrodzie, wymagałaby sprowadzenia wszystkich pór roku do zimy, gdy cykl wegetacyjny ulega zahamowaniu, a życie przechodzi w stan swoistej hibernacji. Wszelkie przejawy piękna natury są bowiem odbierane jako zagrożenie dla duchowej doskonałości. Sposób rozumowania Hani uwyraźnia zwłaszcza kończące przytoczony cykl wezwań wykrzyknienie, którego wymowa jest jednoznaczna: zniszcz siebie, a w niebie odbierzesz nagrodę.

Przyjęcie systemu wartości wynikającego z dualistycznej wizji świata (materia to zło, a dusza – dobro) zupełnie pozbawia radości istnienia oraz zdolności wyrażania emocji. *Nie słyszałam jej śmiechu, płaczu nie słyszałam* – kontynuuje poetka opis Hani, która: *Wyuczona pokory nic od życia nie chce*. W „wyuczeniu" znów pobrzmiewa dyskusja z nauką Kościoła przedsoborowego[3], przestrzegającego przed pokusami zmysłów, utrwalającego przekonanie o złu materii. Polemikę wywołuje nie sama instytucja kościoła, lecz raczej jej stosunek do człowieka i świata.

Wielki to koszt wywodzić duszę z pokuszenia – brzmi wniosek oparty o obserwację życia Hani – *A tu już starość idzie i kość kością stuka./ Hania jest taka chuda, tak bardzo nic nie ma,/ że zabłądzi w bezmiarze Igielnego Ucha*. Ironia w ocenie praktykowanego przez Hanię typu ascezy uderza w sprzeczny z ludzką naturą styl pobożności. Niejako *en passant,* aczkolwiek bardzo przekonująco, odsłonięto tu i poddano krytyce manichejskie wpływy w chrześcijaństwie. Natomiast sama Hania wzbudza współczucie. W relacji do niej wyczuwalna jest wyrozumiałość. *Wyuczona pokory,* po prostu nie potrafi być inna. Trudno ją winić za to, że chcąc służyć dobru, stara się jak najlepiej wypełniać zalecone praktyki.

Przede wszystkim chodzi więc o „ocalenie" Hani, o przywrócenie, a w zasadzie – nauczenie jej radości życia, o uświadomienie, że piękno świata nie jest złem. Szymborska zawraca uwagę, że nawet *Ucho Igielne* – znak trudności w osiągnięciu zbawienia – wymaga fizycznego, materialnego, cielesnego istnienia człowieka, który mógłby je pokonać. Abnegacja odbiera podmiotowość, człowiek w zasadzie przestaje być, nie może więc także budować dobra...

„Dusza" w *Hani* stanowi więc punkt wyjścia dyskusji antropologicznej, wywołanej obserwacją konsekwencji, jakie niesie styl życia motywowany nacechowaną manicheizmem wiarą. Celem jest odsłonięcie prawdy o człowieku i jego kondycji.

Po raz drugi tradycyjnie rozumiana dusza pojawi się w wierszu *Pejzaż*. Tym razem należy ona do rzeczywistości, która bezpowrotnie minęła. Rzeczywistość ta, utrwalona na płótnie przez dawnego malarza, na tyle intryguje, że oglądająca obraz współczesna kobieta, utożsamia się z przedstawioną na nim niewiastą, by choć na chwilę przenieść się w czas miniony:

> W pejzażu starego mistrza
> drzewa mają korzenie pod olejną farbą,
> ścieżka na pewno prowadzi do celu,
> sygnaturę z powagą zastępuje źdźbło,
> jest wiarygodna piąta po południu,
> maj delikatnie ale stanowczo wstrzymany,
> więc i ja przystanęłam – ależ tak, drogi mój,
> to ja jestem ta niewiasta pod jesionem. (WW, 97)

Świat pejzażu pociąga swą jednoznacznością i niewątpliwie – charakterystycznym

dla sztuki – wstrzymaniem upływu czasu, które dodatkowo wzmacnia odczucie stałości, stabilności. Ten rodzaj pewności dotyczy także obecności duszy: *Mam oczywistą duszę, jak śliwka ma pestkę* – stwierdza bohaterka. Niepodważalne przekonanie o posiadaniu duszy dopełniają kolejne, obowiązujące w świecie pejzażu zasady:

Bóg jeszcze patrzy w czubek mojej głowy.
Modlę się jeszcze o nienagłą śmierć.

Wojna jest karą, a pokój nagrodą.
Zawstydzające sny pochodzą od szatana.
(WW,98)

Prezentowana rzeczywistość rządzi się jasno określonymi regułami i nie podlegającymi kwestii prawdami. Nad światem w całości i nad każdym bytem z osobna czuwa Opatrzność. Żywa jest wiara w siłę modlitwy, w sprawiedliwość, która „za dobre wynagradza, a za złe karze", w szatana będącego źródłem zła. Człowiek pragnie przygotować się do śmierci i przyjąć ją świadomie.

Świat uporządkowano w wielu aspektach. Podstawowy wyznacznik ładu to religia, kolejny – ufundowana na niej etyka. Adekwatnie do sformułowanego w oparciu o te dwie sfery systemu wartości kształtowane są też obyczaje (*Nie znam zabawy w serce./ Nie znam nagości ojca moich dzieci*). W rzeczywistości utrwalonej na obrazie panuje harmonia wynikająca z jednoznacznych praw, których respektowanie gwarantuje lad wewnętrzny i ład życia.

Zaufanie, czystość serca, swego rodzaju niewinność wynikająca z przestrzegania ogólnie znanych reguł dają poczucie bezpieczeństwa. *Ta wizja – w oczywisty sposób religijna – jest przez Szymborską tylko przytoczona. W samym geście przytoczenia tkwi jednak tyleż świadomości oddalenia i utraty tamtego ładu – co naiwnego (w sensie Miłoszowskim) pragnienie powrotu doń na nowo* [4] Ucieczce w obraz towarzyszy świadomość, że upragniona rzeczywistość minęła bezpowrotnie i tak naprawdę, mimo tęsknoty za bezpieczeństwem ścieżki, która *na pewno prowadzi do celu*, nie można powstrzymać historii, cofnąć się do przeszłości, oczyszczając świadomość z wątpliwości zrodzonych na przestrzeni wieków dzielących czas *Pejzażu* od współczesności. Kobieta, nawet przebywając na obrazie, wie, że świat, w którym gości, to raj utracony, świat martwych już dla niej prawd w odróżnieniu od przeznaczonej jej rzeczywistości *żywych tajemnic*. To epoka miniona – przetrwała jedynie na płótnie utrwalona ręką dawnego malarza. Zagrożenie stałości kierujących nią zasad sygnalizuje pojawiająca się w wypowiedzi partykuła *jeszcze*, która sugeruje, iż trwałość opisywanych reguł jest niepewna – *jeszcze* obowiązują, ale bohaterka posiada wiedzę o tym, co wydarzy się później. Wszak ona „weszła" do obrazu starego mistrza z przyszłości i obdarzając jedną z postaci własnym głosem, prezentuje tamten świat mężczyźnie, który został *poza ramą*[5]:

[...] ależ tak, drogi mój,
to ja jestem ta niewiasta pod jesionem.

Przyjrzyj się jak daleko odeszłam od ciebie
[...] jak paraduję sobie w cudzym losie
i odpoczywam od żywych tajemnic. (WW, 97)

Przez zwrot do kogoś spoza pejzażu dochodzi do zderzenia dwu rzeczywistości, dwóch czasów: dawnego harmonijnego świata „oczywistości", w którym – według słów bohaterki – to co pragnie powiedzieć *jest w gotowych zdaniach*, ze światem pełnym wątpliwości, *żywych tajemnic*, gdzie nic nie jest pewne i raz na zawsze ustalone.

Znajomość innego porządku życia zdradzają – obok wspomnianego zastosowania partykuły „jeszcze" – *historie nienamalowane*, nieobecne na obrazie, ale istniejące w świadomości kobiety, dopowiedziane przez nią w zakończeniu wiersza. Pojawia się

w nich *kościsty mężczyzna*, który siedząc za stołem *reperuje zegar*. Uszkodzony chronometr – alegoryczna figura wstrzymanego czasu, dodatkowo akcentuje „nierealność" opisywanej rzeczywistości. Brak jej związku z życiem współczesnego człowieka. Czas, chwilowo wstrzymany, za moment ruszy na nowo, przynosząc wraz z doświadczeniem kolejne wątpliwości. Odeśle w przeszłość świat oczywistości, jednak nie usunie, lecz wzmocni tęsknotę za nim, za tym co pewne i dające ową pewnością poczucie bezpieczeństwa.

Tradycyjnie rozumiana dusza – podobnie jak cały świat, do którego należała – okazuje się czymś bezpowrotnie utraconym. Jest jednym ze znaków życia harmonijnego, opartego o stały system wartości, w którym zajmowała niepoślednie miejsce. Wraz z rozpadem tamtej rzeczywistości również i „oczywista" dusza odeszła do historii. Dziś pozostaje jedynie znakiem minionego czasu, gdy wszystko było prostsze, pewniejsze, uporządkowane. Człowiek współczesny, doświadczający niepokoju poznawczego, dręczony metafizyczną pustką nie umie już przyjąć zasad tamtego świata. Obowiązująca w nim hierarchia wartości nie może zostać zaakceptowana przez kogoś żyjącego w świecie wątpliwości, w świecie, który od dawna utracił swe religijne fundamenty. „Dusza" wywołuje więc dyskusję aksjologiczną. Zderzenie mentalności ludzkich różnych czasów pokazuje zmiany zachodzące w sferze wartości, które – jak wynika z poezji Szymborskiej – są każdorazowo ustalane przez kolejne pokolenia, są uzależnione od stanu ich świadomości.[6]

Jak żyć w świecie pozbawionym fundamentalnych wartości? To ciąg dalszy aksjologicznych znaków zapytania, którym towarzyszy „dusza". W wierszu *Prospekt* (WW) staje się ona przedmiotem przetargu opartego o stary motyw „handlu z diabłem": wygodne, łatwe, pozbawione stresów życie w zamian za duszę – taką ofertę przedstawia współczesny diabeł, czyli pastylka na uspokojenie.

Dusza nie ma tu wymiaru sakralnego. Świat, o którym mowa w wierszu, cierpi na *brak Boga*, mimo to uznawana jest za wartość. Wydaje się, że w tym przypadku jest ona odpowiednikiem świadomego siebie człowieczeństwa, od niego bowiem ostatecznie, od negatywnych życiowych doświadczeń chce „uwolnić" pastylka:

> Wiem, co zrobić z nieszczęściem,
> jak znieść złą nowinę,
> zmniejszyć niesprawiedliwość,
> rozjaśnić brak Boga,
> dobrać do twarzy kapelusz żałobny. (WW, 165)

Początek oferty dotyczy więc możliwości oddalenia przykrych uczuć, emocji doświadczanych w trudnych, granicznych sytuacjach egzystencjalnych, to jednocześnie propozycja skupienia się na tym co doraźne i zewnętrzne. Najważniejsze i najbardziej atrakcyjne argumenty kryją się w następnych zdaniach:

> Jesteś jeszcze młody (młoda)
> powinieneś (powinnaś) urządzić się jakoś.
> Kto powiedział,
> że życie ma być odważnie przeżyte?
>
> Oddaj mi swoją przepaść –
> wymoszczę ją snem,
> będziesz mi wdzięczny (wdzięczna)
> za cztery łapy spadania. (WW, 165–166)

Główny atut pastylki to zatem gwarancja życia wygodnego, wolnego dzięki jej działaniu od wszelkich problemów codzienności. Psychiczna beztroska w miejsce odważnego podejmowania życiowych problemów. Bezemocjonalna obojętność snu zamiast dręczącej niepewnością Pascalowskiej przepaści. Oferta ma duże szanse powodzenia, gdyż w opisywanym świecie – nie ma o co walczyć: to rzeczywistość bez wartości zarówno pozytywnych, jak i negatywnych.[7] *Życie odważnie przeżyte* może być jedynie/aż zna-

kiem heroizmu, podejmowanego w imię obrony człowieczeństwa, bez żadnych zewnętrznych uzasadnień.[8]

Tym samym tonem, jakim zachęcała do powierzenia jej „przepaści" – proponuje tabletka uregulowanie należności. Nieprzypadkowo wykorzystano tu paralelizm składniowy: *Oddaj mi swoją przepaść – Sprzedaj mi swoją duszę*.

Dusza i przepaść są sobie równoważne, choć... wydaje się, że przepaść w człowieku jest pochodną obecności w nim duszy. Dzięki duszy bowiem odczuwamy ból nieobecności bliskiej osoby, ona każe nam cierpieć z powodu niesprawiedliwości, za jej przyczyną świat bez Boga i kojarzonych z Nim wartości, miast zachwycać swym bogactwem, niepokoi brakiem nadziei, perspektywą ciemności. Sprzedając duszę – oddajemy przepaść, pozbywamy się źródła naszych egzystencjalnych niepokojów, ale tracimy też cząstkę (czy nie tę „najlepszą"?) siebie. Powierzając swój ból *chemicznej litości* rozstajemy się z duszą i – jak wynika to z monologu pastylki – tracimy tożsamość. Odtąd bowiem to ona *w naszym imieniu* wykonuje zadania, które mogłyby zrodzić wewnętrzną otchłań. Przejęcie ludzkiej osobowości sygnalizowane jest pierwszoosobową formą wypowiedzi:

siadam do egzaminów,
staję na rozprawie,
starannie sklejam rozbite garnuszki (WW, 165)

Tabletka uwalnia nas od egzaminacyjnego stresu, od zdenerwowania towarzyszącego składaniu zeznań, wyzwala swego rodzaju obojętność (towarzyszący tym działaniom efekt posykiwania uzyskany dzięki instrumentacji głoskowej, wzmacnia dodatkowo obraz kuszenia prowadzonego przez pastylkę-diabła) i jednocześnie bierze we władanie naszą osobowość; to już nie my, lecz ona jest podmiotem wymienionych działań. Sprzedając duszę sprzedajemy więc siebie: uczucia, doznania, doświadczenia, wszystko to, co decyduje o ludzkiej indywidualności.

Przedstawiona propozycja nie została opatrzona jakimkolwiek komentarzem, który ułatwiłby podjęcie decyzji. Wybór pozostawiono każdemu z osobna. I jedynie ów szacunek dla wolności może być drobną sugestią, wskazującą postawę najbliższą autorce utworu.

Wprost wypowiada się natomiast podmiot liryczny wiersza *Pod jedną gwiazdką* (WW) prosząc: *Nie oskarżaj mnie duszo, że rzadko cię miewam*. Przytoczona apostrofa ta uwyraźnia poczucie winy, jakie rodzi się w człowieku, gdy uświadomi sobie „nieobecność" duszy. Stanowi ona zatem wartość pozytywną, co więcej jest pewnego rodzaju zobowiązaniem, rodzajem wewnętrznego imperatywu, któremu sprzeciwiamy się schodząc poniżej „progu człowieczeństwa". Stąd potrzeba usprawiedliwienia.[9]

Niejako obok tropu głównego refleksji związanych z „duszą" pojawia się boczna ścieżka – kwestia obecności duszy w bytach innych niż człowiek. Szymborska, uznając równość wszystkich stworzeń pod tym względem, stwierdza, że ludzie dla własnej wygody odmawiają duszy pozostałym bytom. Taki los spotkał tytułową małpę (*Małpa,* S), której *W Europie duszę odjęto*, a także inne zwierzęta reprezentowane przez martwego żuka z wiersza *Widziane z góry* (WL). *Dla naszego spokoju* – zauważa z bolesną ironią poetka – *śmiercią jakby płytszą / nie umierają, ale zdychają zwierzęta, / schodząc – jak nam się zdaje – z mniej tragicznej sceny. / Ich potulne duszyczki nie straszą nas nocą,/ szanują dystans, / wiedzą co to mores*. Czy człowiek rzeczywiście ma prawo do „pierwszeństwa"[10]?

Wspólnota wszystkich istniejących bytów jest jednym z istotnych zagadnień poezji Szymborskiej. W tym miejscu zaznaczamy jedynie, że według poetki nie tylko człowiek duszę posiada, że innobyty[11] – by posłużyć się terminem stosowanym przez Bal-

busa – mają w tym zakresie równe prawa. Potwierdza to także wiersz *Nic darowane* (KiP), gdzie bohaterka umieszcza siebie *w tłumie innych dłużników*:

Na jednych ciąży przymus
spłaty skrzydeł.
Drudzy chcąc nie chcąc
rozliczą się z lisci. (KiP, 34)

Wszystkie więc stworzenia podlegają tym samym regułom. U wszystkich bytów żywych dusza jest także „protestem" wobec *rachunku za życie*, czymś, co zostaje po zakończeniu istnienia w materialnej postaci.

Znacząca jest zmiana, jakiej uległo zakończenie ostatnio cytowanego utworu w kolejnych publikacjach. Pierwotnie finalna zwrotka brzmiała nieco inaczej:

Protest przeciwko niemu [rachunkowi –AB]
nazywa się duszą.
Czuję zdumienie
inaczej nazywane duszą.
I cała w tym nadzieja,
że nie ma go w spisie.[12]

W tym przypadku duszą okazuje się specyficzna wrażliwość, umożliwiająca dostrzeganie „niezwykłości zwyczajnego" i niezgodę na oczywistość. Ostateczna wersja utworu nie utożsamia już duszy ze zdumieniem i przynosi przekonanie o jej swoistej autonomii: dusza nie podlega zwrotowi:

Protest przeciwko niemu [rachunkowi – AB]
nazywamy duszą.
I to jest to jedyne,
czego nie ma w spisie. (KiP, 35)

Trop duszy wprowadza więc po raz kolejny na ścieżkę antropologiczną. Jest na niej znakiem pragnienia wiecznego trwania, głęboko w człowieku zakorzenionej niezgody na śmierć, czymś, co pozostaje, mimo fizycznego odejścia. Czym jest owo „coś" trudno jednoznacznie odpowiedzieć. Nawet żyjąc nie można przeprowadzić rozpoznania, gdyż w odróżnieniu od ciała, które „jest", dusza jedynie „bywa" w człowieku.

Sytuacje sprzyjające obecności duszy i oddalające ją – to kolejne zagadnienie, jakie pojawia się na w trakcie tropienia jej śladów.

Nic się nie zmieniło.
Ciało jest bolesne,
jeść musi i oddychać powietrzem, i spać,
ma cienką skórę, a tuż pod nią krew,
ma spory zasób zębów i paznokci,
kości jego łamliwe, stawy rozciągliwe.
(*Tortury*) (LnM, 28)

Cielesność człowieka jest źródłem jego słabości. Nasze potrzeby to w dużej mierze potrzeby fizyczne: pożywienie, oddychanie, sen. Kruchość ciała oraz wynikająca z niej podatność na ból to znaki niedoskonałości.

Prawidła te obowiązują bez względu na epokę, przemiany kulturowe, zmiany w przyrodzie:

Ciało drży jak drżało
przed założeniem Rzymu i po założeniu,
w dwudziestym wieku przed i po Chrystusie,
(LnM, 28)

Stałość sposobu doświadczania bólu – reagowania na tortury, niezależnie od coraz bardziej wyrafinowanych technik ich przeprowadzania, podkreśla rozpoczynające każdą z pięciu zwrotek oznajmienie: *Nic się nie zmieniło* – odniesione właśnie do reakcji ciała na ból.

Nic się nie zmieniło.
Chyba tylko maniery , ceremonie, tańce.
Ruch rąk osłaniający głowę
pozostał jednak ten sam.
Ciało się wije, szarpie i wyrywa,
Ścięte z nóg pada, podkurcza kolana,
Sinieje, puchnie, ślini się i broczy.
(LnM, 28)

Gdy ból zaczyna dominować w ludzkiej świadomości, nie myślimy już o innych wymiarach istnienia. To podkreślenie ludzkiej fizyczności przekazuje prawdę o naszej kondycji. Cierpienie dotyka istoty człowieka. Choć może objawiać się jedynie zewnętrznie – nie pozostaje bez wpływu na duszę. Tak jak psychiczne cierpienie może wywoływać objawy somatyczne, tak fizyczny ból może oddziaływać na duszę:

Kiedy ciało zaczyna nas boleć i boleć,
[dusza]cichcem schodzi z dyżuru.
(*Trochę o duszy*) (Ch, 26)

Dusza „opuszcza" człowieka, przenosi się w sfery niematerialne i rozpoczyna wędrówkę wśród zmiennych w czasie obrazów przyrody, kultury, historii:

Wśród tych pejzaży duszyczka się snuje,
znika, powraca, zbliża się, oddala,
sama dla siebie obca, nieuchwytna,
raz pewna, raz niepewna swojego istnienia,
podczas gdy ciało jest i jest i jest
i nie ma się gdzie podziać.
(*Tortury*) (LnM, 29)

Trzykrotne powtórzenie czasownika „jest" odniesionego do ciała, eksponuje zdominowanie człowieka w sytuacji cierpienia przez fizyczną stronę jego natury, przekazując prostą prawdę o kruchości naszego materialnego wymiaru. Można by odnieść wrażenie, że niestałość duszy – przy niedającej o sobie zapomnieć obecności ciała (choć słabe, a może właśnie dlatego, że słabe, potrafi dojmująco o sobie przypominać) – podkreśla dualistyczną naturę człowieka. Ów „dualizm" zarysowuje się szczególnie w momentach, gdy ze względu na doznawane cierpienie człowiek jest niejako zdominowany przez własną fizyczność. Ból uniemożliwia według poetki refleksję, w ogóle eliminuje ze świadomości wszystkie inne sfery. Nie jest to jednak dualizm *strico sensu,* bowiem dusza – jak wynika z omawianego utworu – nie stanowi integralnego elementu człowieka, na pewno nie jest jego tradycyjną formą substancjalną. Człowiek, mimo jej nieobecności, nadal istnieje, cierpi.[13] Dusza rozumiana jest tutaj jako świadome siebie człowieczeństwo. Ujawnia się, gdy przekraczamy próg własnej biologii, fizyczności, czy to umysłem, czy uczuciem, gdy świadomie jesteśmy w rzeczywistości.

Wszelka rutyna, schematyzm eliminują „duszę" z porządku naszego istnienia:

Rzadko nam asystuje
podczas zajęć żmudnych,
jak przesuwanie mebli,
dźwiganie walizek
czy przemierzanie drogi w ciasnych butach.

Przy wypełnianiu ankiet
i siekaniu mięsa
z reguły ma wychodne.
(*Trochę o duszy*) (Ch, 25)

Jak się wydaje, nie chodzi tutaj o odmawianie wartości zwykłym, codziennym, wynikającym z życiowej konieczności czynnościom, a raczej o propozycję „świętowania" codzienności, nieprzyjmowania jej jako czegoś oczywistego i nużącego, dostrzegania powszednich *cudów pospolitych* (*Jarmark cudów,* LnM). Nie jest to jednak naiwny, bezkrytyczny zachwyt istnieniem, lecz umiejętność właściwego wartościowania, odróżniania tego, co ważne od tego, co nieistotne. Dusza bowiem:

Jest wybredna:
niechętnie widzi nas w tłumie,
mierzi ją walka o byle przewagę
i terkot interesów. (Ch, 26)

Niskie przesłanki ludzkiego działania, zwłaszcza te, które wynikają z konformistycznego przejmowania poglądów większości i schlebiania im, oddalają „duszę". Ona wymaga

poczucia odpowiedzialności za własne życie i świadomego kierowania nim.

Stale, jak widać, tropy duszy prowadzą ścieżką aksjologii, aksjologii, która z kolei ma być drogowskazem ku pełnemu człowieczeństwu.

Specyficzny sposób obecności duszy w ludzkiej codzienności opisują dwa wstępne zdania ostatnio przywoływanego utworu:

> Duszę się miewa.
> Nikt nie ma jej bez przerwy
> i na zawsze. (Ch, 25)

Jak wynika z powyższych słów, nikt nie realizuje swojego człowieczeństwa w sposób zupełnie doskonały. Bywamy ludźmi, miewamy duszę. Każdy z nas, mówi poetka: *Żyje, więc się myli* (*Pomyłka,* WW). Błądzenie jest wpisane w ludzką naturę.

Podobnie jak w *Prospekcie,* tak i tutaj więcej dowiadujemy się o kondycji człowieka, niż o samej duszy. Jest to rodzaj diagnozy wystawionej współczesnej rzeczywistości. *Ten głos* – pisze Marian Stała – *dobiega ze środka takiego świata, w którym znacznemu osłabieniu (albo nawet zupełnemu zapomnieniu) uległo myślenie o duszy jako substancji, jako nie podlegającym zniszczeniu nieśmiertelnym fundamencie istnienia. Dobiega ze świata, w którym znika (albo już zniknęło) poczucie integralności istnienia, a więc uprzedniości tego, kim jesteśmy wobec tego, co czynimy. Ze świata, w którym albo nie mówi się nic o duszy i duchu, albo utożsamia się ową duszę (owego ducha) z wyższymi wysublimowanymi przeżyciami i doznaniami – mówi się tylko o duchowych wartościach, bądź duchowym aspekcie rzeczywistości. Tylko w takim świecie duszę się miewa, tylko w nim można rozróżnić momenty obecności i nieobecności duszy w naszym istnieniu, działaniu...*[14] Brak duszy substancjalnej nie oznacza jednak zaniku związanych z nią wartości moralnych. One nie przestały obowiązywać, mimo że fundamenty, na jakich je budowano uległy rozpadowi. Nadal ważniejsze jest mądre milczenie od wielu rozmów o niczym (*Na tysiąc naszych rozmów/ uczestniczy w jednej,/ a i to niekoniecznie,/ bo woli milczenie.*), nadal ku prawdzie zbliżyć się można jedynie przez osobiste doświadczenie tak szczęścia jak i cierpienia (*Radość i smutek/ to nie są dla niej dwa różne uczucia./ Tylko w ich połączeniu/ jest przy nas obecna.*)

Dusza w dużej mierze powiązana jest z refleksją, intelektem. Jej wizytę można sprowokować przez świadome poznawanie siebie i świata:

> Nie mówi skąd przybywa
> i kiedy znowu nam zniknie,
> ale wyraźnie czeka na takie pytania. (Ch, 27)

Ciekawość intensyfikuje obecność duszy, zwłaszcza ciekawość dotycząca jej samej oraz próby rozpoznania naszej własnej kondycji, na przykład uświadomienie sobie przemijania (*Z przedmiotów materialnych* [dusza-AB] *lubi zegary z wahadłem, pojawia się w zdziwieniu,/ że jesteśmy starzy*). Podobnie działa zainteresowanie tym, co nas otacza:

> Możemy na nią liczyć,
> kiedy niczego nie jesteśmy pewni,
> a wszystkiego ciekawi. (Ch, 26)

Natomiast wszelkiego rodzaju schematy i uproszczenia są jej przeciwne. Tak jak w wierszu *Prospekt* była ona znakiem ludzkiej tożsamości, tak – w utworze *Nad Styksem* (WL) – gwarancją jej istnienia jest umiejętność niezależnej myślowej refleksji. Ciekawość wynikająca z twórczego wątpienia powinna dotyczyć także sfer niedostępnych ludzkiemu poznaniu. Adresatka utworu – *duszyczka indywidualna,* pojawia się nad Styksem po śmierci i przeżywa spore zaskoczenie konfrontując swój oparty o mityczny schemat obraz zaświatów z ich techniczno-kompute-

rową rzeczywistością. Podzielony na sektory, skomputeryzowany Tartar przepełniony ludzkimi(?) duszami, zupełnie nie odpowiada wizerunkowi z greckich opowieści, z których pozostały jedynie nazwy. W nacechowanych ironią obrazkach pokazuje poetka groteskowe efekty bezrefleksyjnego przejmowania „niezmiennych prawd", zwłaszcza w odniesieniu do sfer niepoznawalnych. Jej propozycją jest twórcze wątpienie:

Duszyczko, tylko wątpiąc w zaświaty
szersze masz perspektywy. (WW, 241)

Wątpienie nie jest tu zachętą do agnostycyzmu, a oznacza proces inspirujący poznawczo.[15] Zwłaszcza w kwestiach takich jak pośmiertne istnienie, niczego nie możemy być pewni (zob. np. *Wersja wydarzeń,* KiP[16]), ale wszystkiego powinniśmy być ciekawi. Ciekawość nie zagwarantuje co prawda stałej obecności duszy, jednak może sprowokować jej częstsze wizyty.

Nawet w przygotowywanym przez poetkę w wierszu *Obmyślam świat* (WdY) *wydaniu drugim poprawionym* rzeczywistości, nie udało się „duszy" w człowieku zatrzymać na stałe. Towarzyszy tu ona zakochanym, którzy według autorki, ze względu na łączące ich uczucie, mieliby nie podlegać przemijaniu:

[...] ten co kruszy góry,
oceany przesuwa i który
obecny jest przy gwiazd krążeniu,
nie będzie mieć najmniejszej władzy
nad kochankami, bo zbyt nadzy,
bo zbyt objęci [...] (WW, 6)

Kochankowie *z nastroszoną/ duszą jak wróblem na ramieniu* czują zapewne zagrożenie z zewnątrz (*dusza na ramieniu*). *Nastroszenie* duszy może być jednocześnie znakiem gotowości do walki, jak i świadectwem doświadczenia „zimna" – nieprzychylnej atmosfery otoczenia. Uczucie, jego siła, zwabia duszę, ale też czyni młodych ludzi zupełnie bezbronnymi. Dusza byłaby więc znakiem silnej więzi emocjonalnej, uczucia, które niejako unieważnia prawa obowiązujące w rzeczywistości, ale też wystawia na niebezpieczeństwo ze strony świata. Unieważnienie jest tylko pozorne, następuje w świadomości zakochanych, świat tymczasem pozostaje nie zmieniony.

Dzieje człowieka, jak była o tym mowa wierszu *Tortury,* są pejzażami „wędrówek" duszy. Można powiedzieć, że jest ona rodzajem pamięci zbiorowej, skarbnicą mieszczącą doświadczenia pokoleń. Jednak dla potwierdzenia swego istnienia potrzebuje materii – konkretnego „ja", które mogłaby obdarzyć świadomością bycia osobą, świadomością tradycji, pochodzenia. Tę zależność w nieco inny sposób przywołuje zakończenie wiersza z ostatniego tomiku:

Wygląda na to,
że tak jak ona nam,
również i my
jesteśmy jej na coś potrzebni.
(*Trochę o duszy*) (Ch, 27)

Po raz kolejny język tradycji sugerujący substancjalność duszy i znów – jedynie pozór. Dusza bowiem, którą w cytowanym utworze prezentuje się jako byt autonomiczny, jest tu – podobnie jak w poprzednich wierszach – synonimem tego, co ludzkie: samoświadomości, uczuć, przełamywania schematów myślowych i schematów, w jakie wikła nas codzienność.

Dusza w poezji Szymborskiej jest zatem znakiem nieskrępowanej dogmatami wolności ludzkiej myśli, życia zgodnego z zakodowanymi w każdym z nas wartościami[17], znakiem tychże wartości oraz uczuć, które pozwalają inaczej spojrzeć na rzeczywistość. Pojawia się przecież *w zachwytach i lękach dzieciństwa* / [...] *w zdziwieniu, / że jesteśmy starzy.* Towarzyszy więc poznawaniu świata i siebie. Jest znakiem tego, co w człowie-

ku przekracza jego fizyczność i gatunkową powtarzalność.

Agnieszka Bielak

[1] Stosowane skróty tytułów tomików, z których pochodzą cytowane wiersze: WdY – *Wołanie do Yeti*, SP – *Sto pociech*, WW – *Wszelki wypadek*, WL – *Wielka liczba*, LnM – *Ludzie na moście*, KiP – *Koniec i początek*, Ch – *Chwila*.

Wiersze tekstowe cytuję wg edycji W. Szymborskiej: WW – *Wybór wierszy*, Warszawa 1989; LnM – *Ludzie na moście*, KiP – *Koniec i początek*, Poznań 1993, Ch – *Chwila*, Kraków 2002.

[2] M. Stala, *Nowe wiersze Wisławy Szymborskiej. Trochę o duszy*, „Tygodnik Powszechny" 2002, nr 5, s. 13; M. Baranowska, *Prywatna historia poezji*, „Twórczość" 2003, nr 1, s. 129.

[3] Wiersz pochodzi z tomiku *Wołanie do Yeti* opublikowanego w 1957 r.

[4] M. Stala, *Radość czytania Szymborskiej*, [w:] *Radość czytania Szymborskiej*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996, s. 109.

[5] *Mówiące „ja" zostaje rozszczepione, znajduje się wewnątrz obrazu i równocześnie zachowuje tożsamość „sprzed obrazu"*. [...] *Wcielenie w postać z obrazu jest niepełne ze względu na podwójny stopień wiedzy. O ile odbiorca dzieła dawnego mistrza utożsamiał się z przedstawianą wizją rzeczywistości, bo mógł rozpoznać tam samego siebie, o tyle bohaterka wiersza Szymborskiej po doświadczeniach dwudziestego wieku musi tę wizję odrzucić – jako zbyt piękną, niestety nieprawdziwą*. (W. Ligęza, *Wisławy Szymborskiej świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 196, 197).

[6] Por.: A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 368.

[7] Por. M. Stala, *Radość czytania Szymborskiej*, w: *Radość czytania Szymborskiej, op. cit.*

[8] Należy zauważyć, że taki obraz rzeczywistości przedstawia pastylka. Niekoniecznie jest on odpowiednikiem świata adresata prospektu, czy samej autorki. Uwzględniwszy jednak pewną wspólnotę ludzkich doświadczeń, trudno zaprzeczyć, że większość z nas prędzej czy później staje w obliczu przedstawionych w utworze problemów. Czy rzeczywiście nie znajdujemy wówczas uzasadnienia dla podjęcia ich z godnością? Interesująca może tu być refleksja W. Stróżewskiego, który twierdzi: *Nie wierzę w kryzys wartości. Świat wartości to obiektywna, autonomiczna dziedzina rzeczywistości, rządząca się własnymi prawami, dobrze ugruntowanymi i nienaruszalnymi. Prawda jest prawdą, dobro dobrem, piękno pięknem. I doskonałość doskonałością. W tej dziedzinie kryzys jest niemożliwy. Kryzys nie dotyczy wartości, ale naszego ich przeżywania. Zatraciliśmy wrażliwość na wartości, zagubiliśmy ich smak. Zwłaszcza zaś pogubiliśmy się w odczytywaniu ich właściwej hierarchii. Kryzys sięga głębiej: dotyczy aksjologicznej struktury człowieka.* (W. Stróżewski, *Filozofia i kryzys wartości*, [w:] *Id., O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Kraków 2002, s. 168).

[9] Szymborska konsekwentnie unika języka religijnego, nie sposób jednak w tym momencie nie zauważyć, jak bliskie jest to ujęcie duszy wewnętrznemu głosowi sumienia.

[10] *Ważne związane jest podobno z nami./ Na życie tylko nasze, naszą tylko śmierć,/ śmierć, która wymuszonym cieszy się pierwszeństwem. (Widziane z góry)*

[11] Określenie stosowane przez Stanisława Balbusa, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996.

[12] W. Szymborska, *Nic darowane*, „NaGłos" 1990, nr 1; cyt. za: *Znak po znaku. Antologia wierszy polskich i obcych z lat 1939-1991*, Warszawa 1992, s. 333.

13 Nieporozumieniem wydaje się polemika M. Baranowskiej z przedstawionym przez Szymborską obrazem duszy. *Dusza wcale nie schodzi z dyżuru z powodu bólu! Wręcz przeciwnie. Przy różnych inferalnych bólach tylko ona gwarantuje ciągłość naszego istnienia i podaje linę do wydobycia się z przepaści (op. cit.)* W ujęciu Baranowskiej dusza nabiera cech substancjalnych, których najwyraźniej nie posiada w opisie poetyckim. W dalszej części tej dyskusji „egzystencjalno-filozoficznej", jak ją nazywa sama autorka, przyznaje mimowolnie (?) rację poetce, pisząc: *Z kolei w tych inferalnych bólach nie do odróżnienia jest bolące od reszty świata* [podkr. AB]. *Bywają bóle, z których nie ma wyjścia* [...]. *Są wszędzie i jedynie lina duszy, której się już może nawet nie czuje może nas stamtąd wyciągnąć*. W wierszu *Trochę o duszy* mówi się właśnie o takim zdominowaniu świadomości przez ból, który zmusza do zapomnienia o wszystkim, poza nim samym.

[14] M. Stala, *Nowe wiersze Wisławy Szymborskiej, Trochę o duszy*, „Tygodnik Powszechny" 2002, nr 5, s. 13.

[15] Por.: [...] *wszelka wiedza, która nie wyłania z siebie nowych pytań, staje się w szybkim czasie martwa, traci temperaturę sprzyjającą życiu. W najskrajniejszych przypadkach, o czym dobrze wiadomo z historii dawnej i współczesnej, potrafi być nawet śmiertelnie groźna dla społeczeństw.*

Dlatego tak wysoko cenię sobie dwa małe słowa: „nie wiem". Małe i mocno uskrzydlone. Rozszerzające nam życie na obszary, które mieszczą się w nas samych i obszary, w których zawieszona jest nasza nikła Ziemia. (W. Szymborska, *Poeta i Świat. Odczyt Noblowski (Sztokholm, 7 grudnia 1996)*, [w:] *Ead., Wiersze wybrane. Wybór i układ Autorki*, Kraków 2001, s. 340.)

[16] Poetka przedstawia tu jeden z możliwych wariantów istnienia człowieka przed i po jego życiu ziemskim.

[17] Wymagania, jakim należy sprostać, by zachować duszę, przypominają Conradowską troskę o „sens i ład, które nosimy w sobie, nie znając ich istoty"(tzw. etyka bez sankcji).

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

Jagły z suszem

Kuchenne harce mamy przerażały wszystkich. Czasami przerażenie to łączyło się z zachwytem, częściej z miętą. Nikt już nie mógł jeść, ale wszyscy wciąż starali się być głodni. Zdychały z zadyszki kolejne lodówki. Do największych nietaktów należało nie zauważyć święta; że jagły z suszem pierwszy raz; że maleńka zmiana czyni w zupie wielką metamorfozę. Że chłodnik z bazylią. Że wszystkie kuchnie świata, i warianty regionalne, i dania z kapelusza. Tarta cytrynowa rozlewała się w naszych brzuchach, wprawiała w szaleństwo enzymy, tłukła kubki smakowe. Wszyscy czekaliśmy na jej rześką rozkosz po orzechowym litewskim mazurku, liczyliśmy do dziesięciu w spiżarnianym ringu, popijaliśmy campari. Mama mówiła, że jej raj będzie wielką kuchnią.

Piękna Pani S.

Byłam wtedy na przymusowym wygnaniu u papierośników. Kupowali sobie tytoń, gilzy i nabijali sami słodką truciznę do środka, tym słodszą, że taniuchną. Siedzieli potem w medytacyjnych oparach, pomstując na pożółkłą lodówkę i najdroższy ze światów. Czekali, aż umrą, aż w niebie papierosy, woda i prąd będą za darmo.

Czasem spływała do nich z trzeciego piętra piękna Pani S. Jej nazwisko utkane było kunsztownie z materii sarniej i z szelestu, a postać – wdowy w czerni, z błyszczącymi istnieniem źrenicami, pełnym, wspaniałym, urągającym śmierci biustem, którego powabna jędrność i wysokość kontrastowała z siwymi pierścieniami włosów spiętych w kok – jej postać, matrony i kokietki, ratowała mnie przed beżowym mieszkaniem papierośników. Wysoka czerń i figlarne, siwe kosmyki wymykały się słowom i niedopałkom.

Modry

Modra była kapusta do szagówek, wycinanych w zakolu między pralką a oknem, do szagówek i gulaszu, zabarwiała na śliwkowo zawiesisty sos. Mądre były modraki, niebieszczące zboże w czerwcu i zbierane garściami w wielkie plamy bukietów. I wreszcie, jak nitka, dziwna nitka losu zapętlona w babciną kapustę i dziadkowe modraki, chabrowa koszula Izaaka. Patchwork uszyty na miłosne łoże, na śluby, przytulenia i lenistwa, na epifanię rosnącego brzucha, był chabrową łąką, porośniętą skrawkami.

Chabrowy był kolorem, modry przypominał fredrego; czupurnego, zadziornego, rozczochranego. Ulica Fredry, jak ulica Miła i babcia Podłubny. Ulica Fredry zaczynała się teatralką, gdzie dzieci z sankami, na rowerach i bezdomni zakochani zmieniali się jak

pory roku, szła wyperfumowana pod rozłożyste skrzydła Pegaza, mijała lwa i lwicę, ginęła na wszystkich piętrach okrąglaka, zwinięta niby wstążka w jego bryle doskonałej, zapowiadała najsmaczniejsze spacery, brzoskwiniowe z bitą śmietaną.

Termometr

Przyłożyłam głowę do poduszki. Pachniało jak u Herty, szpitalnie. Rumianek ze starym ciałem, jakieś maści, pot, lukrecja, mięta, zleżała pościel. To był jej zapach: Herta miała dziewięćdziesiąt lat. Teraz zapach był ten sam, bezradności, i noworodkowy, lekko zmącony. Obok stał kubek z herbatą, leżały paczuszki z lekarstwami, zaczytane listy od Izaaka; stało pudełeczko z lukrecją, stał zegarek, błękitny płyn do przemywania rąk, waciki leżały obok na serwetce, czekolada na osłodę, krem na spierzchnięte usta, świetlik na gorące powieki, drewniany kwiatek do zakładania książki, chusteczki. Najchłodniejszy i najważniejszy był termometr.

Miał ze sto lat. Etui z ciemnego metalu pożółkło z wierzchu, a kiedy już wkładało się chłodne szkło pod gorącą pachę, widać było wewnątrz mech. W majakach pojawiał się aptekarz z żółtym wąsem i omszałym podniebieniem, widziałam go, jak w wykrochmalonym fartuchu sprzedaje mojej pięknej i młodej prababce w jasnym kapeluszu (miała przecież córkę modystkę) – ten właśnie termometr: leciutki, zgrabny, aus Jeaner Normalglas, ze stylizowanymi cyframi – od czarnych groźnych 34,6°C do czarnych groźnych 42°C, z alarmującymi czerwonymi 37°C, z cytrynową kreską i srebrzącą się na niej rtęcią. Jeszcze ciekawszy był ten termometr na odwrocie; na gładkiej, lekko mieniącej się pod szkłem powierzchni (takiej jak na strojach narciarskich) mnóstwo tajemniczych napisów: „Adler – Apotheke am Markt, Lötzen / Ostpr." Właściwości szkła jenajskiego poznałam dzięki wczesnym wizytom w maminym laboratorium, gdzie pełno było rurek, szkieł z kolorowymi cieczami i kryształkami, zlewek i parowniczek. Po babci odziedziczyłam szklany talerz do owoców (i ciast lekkich) z takim samym napisem i czajniczek do zaparzania herbaty z rudym nalotem na dnie. Ale jak rozszyfrować „b 88"? Albo „maxima 1 / 10"? Alchemia aptekarskich oznaczeń miała smak czarów, jak skrzypienie szafy i pająk śpiący na pajęczynie w spiżarni, albo jak fortepian. W napis „C. 1 Minute" nigdy nie uwierzyłam, zresztą stuletni staruszek nie mógł mierzyć tak szybko, trzymałam go pod pachą ostrożnie i nieco dłużej niż inne termometry, kilkuletnie plastikowce bez duszy, spotykane w maminej szufladzie z bielizną.

Babcia

Pomyłki, z którymi nic by nie zrobił Freud. Staniolek do kwiatkowych łodyżek. Do dziś nie lubię słowa „cynfolia" z jego dziwnie niewiarygodną kartą stałego pobytu. W przejęzyczeniach babci drzemała cała jej odniechcenność, papierosiano-koniakowa magia. W nie wietrzejącym majoranku, w co któraś omylnie drenowanych wiśniach, w koralach noszonych dla mniejszej nagości do koszuli nocnej (bordowej w kremowe przecinki).

I odwaga. Z bukietu ślubnego robiła skręty, a potem – idzie rak-nieborak – wyrzucała je do szpitalnej ubikacji. Myła dziadka, który uciekł z obozu, pochylała się cierpliwie nad zawszonym szkieletem. Liczyła swoje niezliczone poronienia. Gimnastykująca się osiemdziesięciolatka, odmładzała świat. Umierała szczęśliwa, że blisko nas. Na cmentarz przychodzimy radosne, zawsze z pełną butelką koniaku.

Po jej śmierci zostały same skarby. Papier toaletowy z makulatury w przedwojennych walizkach. Czekolada z molami. Pudło na kapelusze pełne cieniutkich serwetek. I mydła. Zapasy babcinych mydeł były tak ogromne i tak dobrze wysuszone, że myłam się nimi nad pomarszczoną skórą przedwojennej umywalki przez lato, zimę i jeszcze następne lato. A kiedy pierwszy raz przyszedł Izaak i uderzył się w lampę nad drzwiami, tę, co to później nagrzewała lodowatą łazienkę do miłosnych kąpieli, mydło było już jesienne, kupione w piwnicznej drogerii. Ogniste pomarańczowe smużki wymydlały się na przemian z morelowymi i ten zapach stał się naszym pierwszym mieszkaniem. W następnym, całym z drewna i zielonym jak las, mydła wyrastały ze ściany, wielokolorowe huby, a ich resztki czekały cierpliwie na nasze niedoszorowane plecy i chore stopy, w przezroczystej siateczce nad wanną, takim śmiesznym witrażyku.

Małolat, recycling

Trochę heretyk. Całuje za uchem soczyście, malinowo, w jakimś miejscu nie odkrytym przez heteryków. Włazi do damskiej przymierzalni z naręczem sukienek. Najgłośniej w całym samoobsługowym kupuje prezerwatywy, cmokając przy truskawkowych. Fotografuje panny młode. Zanurza się w wielkiej pianie, piszczy w kąpieli, boi się czarnego ręcznika. Biegnie po testy na AIDS, z drżeniem wspominając noc sprzed miesiąca. Przemywa pryszcze tonikiem z łopianu, przymierza korale, płacze na koncertach. Tańczy z miotłą w pustym pokoju. Pali papierosa jak dama. Jedzie na drugi koniec świata. Śpi jak niemowlę. Otwiera usta na świat, miód prosto ze słoika, kawałek wiersza, różę z tortu. Kreśli kreski. Idzie w nieznaną stronę. Przejęzyczone geny zamyka w miękkim ruchu dłoni. Ten gest mnie zdradza – mówi poważnie.

Zielony promień

W żadnym kiosku po drodze nie było prezerwatyw. Nie minęła mnie żadna kobieta w ciąży. Mik zasnął w wózku. Koło zahaczyło o resztkę drewnianego krawężnika. Fastrygowana drugim ciałem, wklęsła jak ciało gorsetu, z piersiami już bez mleka, sobie szłam. Pchałam miłosne wspomnienie po koślawym chodniku. Za mną biegł zielony promień. Nie odwracałam się, żeby nie oślepnąć.

A wtedy biegłam. I było tylko to, że biegnę. Odprowadzana wzrokiem po nie istniejących schodach, wysoka, zdziwiona, że jeszcze jakieś inne światy. Martwy kot. Martwy gawron. W tym samym miejscu. Martwy wróbelek, zakopany dziecięcą łopatką. Tego samego dnia Mik powie, że w przedszkolu umarła zabawka. Wielkie wędrówki mrówek, wtedy, kiedy myślałam, że nic nie umiera, a w krtani zamierały miłosne słowa, zabijane spalinami z czerwonego autka.

Boże Narodzenie

Że Boże Narodzenie, że Maryjka, która co rok dziewiczo rodzi synka, nareszcie urodzi córeczkę. Że żydowskie dzieci rodzą się w grudniu. Ruth, Tobiasz, Zuzanna. Że na pewno zbawią świat. Że świat pokłuje je boleśnie, jak choinka. Że umrą i zdarzy się cud. Że porzuconego pod stodołą Mesjasza otulą bezdomne koty i śnieg. I w Chinach nikt nie zabije Mesjasza-dziewczynki. Że urosną jej piersi i brzuch, i znów urodzi Mesjasza. Że moc truchleje w pierwszej minucie każdego istnienia. I może tylko wtedy.

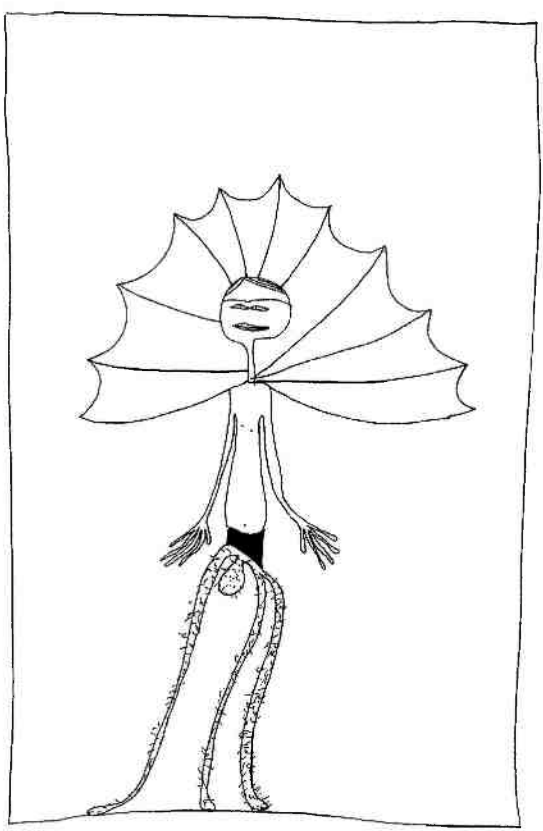
Obrzezany zabity

Z ciała kobiety. Malusieńki. Żydowski, obrzezany ósmego dnia, wyselekcjonowany. Już wiedział Mengele, już anioły dziecięcej Zagłady budowały getta, Treblinki, kleciły bydlęce wagony ze zgniłych krzyżowych desek. Bóg obrzezany na zawsze pozostaje Żydem, przyjmuje pierwszą ranę, jeszcze rytualną, jako znak tożsamości. I potem jest, w ukrzyżowanym getcie, w konającej z głodu Ryfce, w tej dziewczynce zagrzebanej w liściach zimą w lesie, pijącej mleko prosto z krowich wymion, i w tych wszystkich chłopcach, mężczyznach i starcach, rozstrzelanych, gdy tylko zdjęli spodnie.

Horyzont we mgle

Ich twarze w ogniku i ogniu, wyjęte spod ziemi. Po lewej dziewczynka z chryzantemami. Pasiasta koszula dziadka z rękawem, który kończy się nad blizną. Chude ramiona babci, na kręgach szyjnych korale. Pod liśćmi.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany



Ewelina Rosiak

Maria Bigoszewska

***

Pani Grażynie Borkowskiej

Łóżka, wersalki, otomany, sofy – kraj
przesiąknięty snem. Wszystko już było.
Wszelki sens, seks, sekrety
soku. Nieobliczalność. Wierność. I ja
w tym. Z piętnem krwi
na oddechu, zasłuchana w pogłosy
deszczu
tłukącego o dach. Zostało tak niewiele. Niewyraźna
smuga światła na kołdrze,
zarys głowy – tuż obok, w nieogarnionym
zapadlisku mroku. Blizna. Pot
nieobtarty. Świat,
który trwa i trwa.

***

„Przecież musi być jakaś sprawiedliwość" –
mówi aktorka K. w filmie
Jak być kochaną. W jej dygocącym
szepcie rozpoznaję własne, rozpaczliwe
złudzenia. Śmiech albo płacz. Tudzież
grę wyobraźni, kiedy kładziesz się na mnie pijany,
niezbyt sprawnie (*Nikt cię piękniej nie jebał*).
Jest psia pogoda. Zimno. Radio śpiewa głosami umarłych
German i Łucji Prus. Równocześnie „statki ciągle płyną przez Atlantyk
jak szalone". Samoloty startują. Ludzie
śpią. Więc ja zostaję, zostaję,
bo wszakże nigdy nic
do końca nie wiadomo.

Moja siostra Wanda przynosi ze spaceru lilię

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki

***

„Siostra Wanda przynosi ze spaceru
lilię" – mówisz – lecz to chyba nie wszystko. Obie
są takie białe
i gładkie
pod palcami. Ile wilgoci można znaleźć w lilii
wytropionej w zarośniętym ogrodzie (zakrywa się
i nie chce – niemniej
tylko przez mgnienie – zawstydzona twoim nagim
oddechem). Bo rzecz ma się inaczej
aniżeli w kunsztownym pejzażu prerafaelitów.
Oraz chciwiej
niż między tobą
a mną.

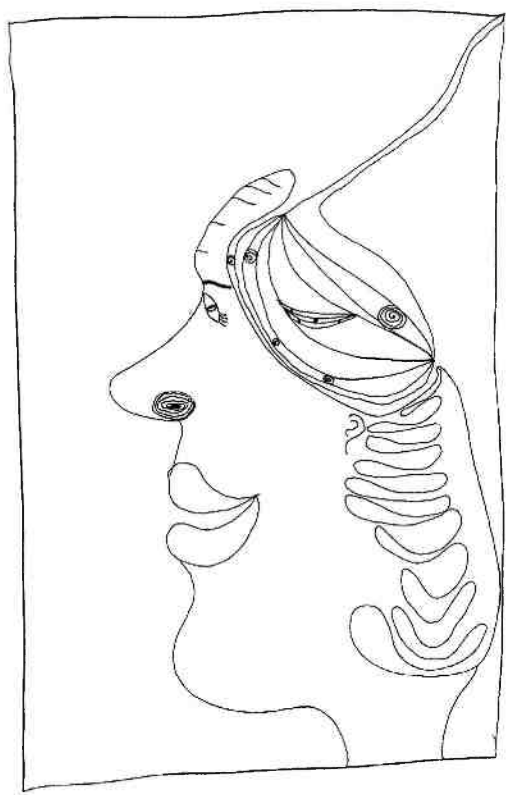
***

Jak mi to przyjdzie zrobić?
Samej? Albo z „innymi"? Gdyby móc
odejść
kiedyś. Choćby w grzechu. W żałobie. Panie,
nie bierz mnie
dziś. Niech dusza moja zawiązana zostanie
w węzełku światła i poprzedza mnie, zanim
rozpoznamy Twój krok.

***

Pustka wraca, kiedy szukam cię jak zagubionej
rzeczy. Czuję, że jesteś, ale nie umiem
trafić. Dlaczego boli,
przecież powinnam się już chyba przyzwyczaić. Powtarzanie
bywa kanwą bytu. (Owa śliska trywialność, szmirowata
niby śmiechy w hotelu, spoza ściany:
chichot, jęki i krzyk). Długa noc. Coś otwiera się,
kształtuje na tle muru. Niczym fantom. O krok. Znak?
Przestroga? Czemu nigdy nic nie wiem, zawsze ślepa,
bez tchu. Nieobecność bywa formą
życia. Lecz mnie zastaje ciągle
niegotową. Niezmienioną. I wytrawia
jak łzy.

Maria Bigoszewska



Ewelina Rosiak

Monika Mostowik

w moich rękach

Kiedy weszłam, Alicja z Kubą na rękach zasypiała w poczekalni. W szpitalu wciąż mieli zajęte linie i nie mogłam jej dać znać, że jak zwykle spóźniłam się na pociąg, więc będę sześć godzin później.

– Przepraszam. Pociąg mi uciekł.

– Jak zwykle. – Odparła i oddała mi Kubę.

Wtedy po raz pierwszy zastanawiałam się, jak uda nam się go wychować na porządnego faceta. To będzie jakaś totalna improwizacja. Nie ma chyba żadnej pewności, że na świecie są jacyś porządni faceci, więc skąd mamy czerpać? Poza tym i ja i Alicja mamy zupełnie inne wizje. Może zanim Kuba dorośnie, jakoś się pogodzimy.

Matka była w śpiączce od ponad dwóch lat. Ojciec w tym czasie zdążył umrzeć, a był chyba ostatnią osobą, która wierzyła w jej przebudzenie. Ciężko było mi się zdecydować na ten wyjazd, ale Alicja potrzebowała domu, potrzebowała życia. Przynajmniej jej mogłam dać życie.

Lekarz uprzedził mnie, że mam tylko trzy godziny, bo o siódmej przyjdą mamę myć i że chyba nie chciałabym tego oglądać. Zdaje się, że wciąż pamięta moje ostatnie wystąpienie, kiedy przyszli masażyści i przewracali ją na boki jak worek ziemniaków. Dałam Alicji klucze i powiedziałam, że chcę zostać z matką sama. Miałam jej tyle do powiedzenia. Chciałam żeby to było porządne pożegnanie, takie jak w filmach.

Patrzyłam na jej żółtawą skórę i ogarniał mnie strach, że kiedyś tak mogłabym wyglądać. Przysięgłam sobie umrzeć młodo, ale wciąż ta granica młodości się przesuwa. Gdyby mi kiedyś ktoś powiedział, że dożyję trzydziestki, umarłabym ze śmiechu. Ale życie z Alicją to zupełnie inna bajka. Tu nie ma żadnych granic.

nigdy nie byłam lesbijką. naprawdę. ale wtedy w autobusie odwróciłam się i zobaczyłam ją uśmiechnęła się i przepadłam. gdybyś mogła zobaczyć kolor jej oczu wiedziałabyś co mam na myśli. nigdy nie chciałam być z kobietą. sama jestem kobietą i wiem czym to pachnie. jednym słowem przewalone wiesz te wieczne dąsy niezapowiedziane depresje awantury w środku nocy za to czego się nie powiedziało a na co ona czekała i na co mnie z pewnością stać. to trudna jazda ale teraz wiem że warto. sama wiesz mamo jacy mężczyźni są płascy. i nie chodzi mi tylko o to że nie mają piersi po prostu nie rozumieją. zrozumiałam to kiedy nie zauważyłam różnicy pomiędzy randką z japończykiem a belgiem choć nie znałam żadnego z języków a oni nie mówili po polsku. oczywiście że mogłam iść na łatwiznę i wyjść za grzegorza z sąsiedniego bloku wiem że tak bardzo się przyjaźniliście z jego rodzicami ale wtedy w autobusie odwróciłam się i zobaczyłam ją uśmiechnęła się i przepadłam.

wybacz że mówię ci o tym wszystkim teraz kiedy jesteś w takim stanie i nie możesz mi nic na to odpowiedzieć ale bałam się że już nie będzie okazji poza tym i tak wiem co byś

powiedziała. jutro wyjeżdżamy. alicja już wszystko sprzedała. chcemy zacząć od nowa tamto mieszkanie za bardzo nam się kojarzyło z nim. jan nie był zły nie bił jej ani nic z tych rzeczy ale od pewnego czasu go po prostu nie było. więc to nie tak że ja jakieś małżeństwo rozbiłam mamo o to się nie martw wiem że tego byś mi nie wybaczyła. nie wiedziałyśmy w sumie jak mu to powiedzieć ale na szczęście się wcześniej zaczął puszczać więc dobrze się złożyło nawet dostaniemy alimenty. zawsze chciałaś mieć wnuka a ja od naszego wypadku nie mogę mieć dzieci więc widzisz alicja jest darem dla nas wszystkich nie mogłabym tego przegapić.

ona naprawdę potrafi się uśmiechać czy zauważyłaś jak niewielu ludzi potrafi się naprawdę uśmiechać? i jest taka dobra że nawet nie miałam do niej żalu że wszystkie nasze ciuchy i buty dała jakiemuś przybłędzie a potem musiałam je odkupić na straganie po drugiej stronie ulicy. dawała wszystko o co bałam się prosić kiedy mówiłam że zawsze chciałam mieć brata chciała mi oddać swojego. najpierw sądziła że nic nie ma dla niej wartości jakiegoś większego znaczenia ale zrozumiałam że wszystko było równie ważne najdroższe.

umawiałyśmy się z facetami tylko jak nie miałyśmy kasy na kino a grali jakiś wyjątkowo dobry film często przy okazji zaliczałyśmy jeszcze kolację w jakiejś dobrej restauracji. wiesz to był nasz świadomy wybór więc to nie tak że nikt nas nie chciał więc zostałyśmy razem. bo tak naprawdę to wszyscy nas chcieli tylko nie tak jak byśmy chciały. zresztą alicja potrafiła robić z facetami co jej się żywnie podobało a oni się jej poddawali bez żadnego obrażania nawet sami się o to prosili.

w ogóle tak mało było kobiet w moim życiu. zawsze jakoś się odwracały ode mnie odchodziły po cichu szeptały o mnie ale nie do mnie zawsze był w tym wszystkim jakiś lęk że coś im zabiorę. raczej mnie rozpraszały bo mówiły o wszystkim i o niczym równocześnie chciały wszystkiego i to zazwyczaj właśnie wtedy gdy nie miały nic. zsyłały mnie na bezludne wyspy żebym nauczyła się nieufności. a ja tak chciałam ufać byłam w tym taka dobra sama mówiłaś że w życiu trzeba robić to w czym się jest najlepszym.

dla mężczyzn zawsze byłam piękna poruszały ich ruchy moich bioder i równie dobrze mogłam nie mieć nic więcej nawet słów nawet marzeń nawet snu. ale jakież to wyzwanie podobać się kobiecie zdobyć ją i zachować zająć w niej miejsce. po raz pierwszy w życiu chciałam być mężczyzną kiedy poznałam alicję. nie mieć tych ust które nie są tak kształtne jak jej tych palców nie tak zwinnych jak jej oczu zmęczonych już na sam widok jej trzepoczących rzęs. zawsze czułam się nie dość doskonała by ją mieć nasze ciała były porównywalne. mężczyznom oddawałam je bez skrupułów bo łatwo mi było oddać coś co jest zupełnie niepotrzebne.

może powinnam ci oszczędzić tych szczegółów ale one właśnie są tu szczególnie ważne.

alicji marzy się ogród w którym mogłaby sadzić kapustę to jej ulubiona roślina i nigdy nie zrozumiem dlaczego i co my z tą kapustą będziemy robić. chciałaby też mieć siedem czarnych kotów ale na razie mamy tylko sześć bo jeden znowu nam ostatnio zdechł wciąż nam jednego brakuje a o czarnego kota w ogóle na rynku jest ciężko. czasem w nocy wychodzimy na łowy żeby sobie jakiegoś złapać ale póki co naznosiła do domu jeży na szczęście to nie kaktusy i same pouciekały. odkąd znam alicję zastanawiam się ilu rzeczy mnie jeszcze nie nauczyłaś choć alicji nikt podobno niczego nie uczył mówi że nie ma ani

ojca ani matki może stąd ten sentyment do kapusty. wszystkiego uczyła się sama dlatego błędy zawsze tyle ją kosztowały że musiałam spłacać jej kredyt.

raz pamiętam obiecała facetom w barze striptiz w zamian za wojskowy mundur i większy problem miała ona z wdrapaniem się na bar i ja z udawaniem że jestem rurką niż oni z tym mundurem. wojskowego spili tak że mówił do niej mamo a jej właściciel baru zaproponował pracę na barze. poszła do niego dopiero jak była w ciąży i zwolnili ją z biura bo była mało dyspozycyjna a nam brakowało na chleb. ale barman ją wyśmiał jak zobaczył jej brzuch i nie chciał jej przyjąć nawet za połowę stawki i ona naprawdę nie miała pojęcia dlaczego. naprawdę nie miała pojęcia o facetach.

zawsze marzyłam o tym żeby ktoś mną zaopiekował żebym nie spóźniała się więcej na pociąg. alicja mówi że kuba kiedyś się mną zaopiekuje twierdzi że jest bardzo do mnie podobny. tak samo jak ja maluje po ścianach czym się da i płacze na widok księży.

kiedy ją poznałam po raz pierwszy udało mi się wyjść poza siebie już nie chciałam być podziwiana chciałam podziwiać. bałam się tylko że ktoś mi ja ukradnie. najchętniej zamknęłabym się z nią w domu zamurowałabym drzwi i okna żebyśmy były bezpieczne. bałam się nawet zarazków które mogłyby ją naruszyć chciałam żeby była tylko moja.

wiesz ona prawie nie ma linii papilarnych ma tak gładkie dłonie nawet linii życia nie ma ani głowy nic. tyle razy się parzyła w młodości że wszystkie zanikły. czasem zabierała mnie do wróżek żebym mogła się pośmiać z ich min kiedy chciały czytać jej z ręki. kiedyś ślepa wróżka wzięła mnie za ręce i powiedziała że to są ręce alicji. więc widzisz mamo jej życie jej przyszłość jest w moich rękach.

jestem naprawdę szczęśliwa i mam nadzieję mamo że to dla ciebie ważne choć pewnie nie pochwaliłabyś się moim szczęściem cioci krysi a ojciec gdyby żył miałby kolejny pretekst żeby się do mnie nie odzywać kolejne pięć lat. będę pisać. ta czarna pielęgniarka obiecała że będzie ci czytać wszystkie listy. może jednak kiedyś się obudzisz i będziesz chciała poznać alicję i naszego kubę i mnie.

połowa

wpadła do pokoju jak burza ostatniej nocy poprzestawiała książki i sprzęty zrzuciła kwiatki z parapetu. krzyczała że wziąłem jej tabletki ale postanowiłem się nie przyznawać nie poddawać jej krzykom dopóki nie wysypała ich z mojej kieszeni. mogłem je od razu spuścić w toalecie. dlaczego nie spuściłem ich w toalecie? lekarze twierdzą że podświadomie chciałem żeby umarła. zaczynam przypuszczać że niczego nie byłem wcześniej świadomy że wszystko co robiłem działo się w mojej podświadomości. zacząłem się bać. lęk nie jest taki zły czasem jest jedyną rzeczą wartą zachodu nadaje światu koloryt maluje ściany piwnicy i policzki ale jeśli człowiek zaczyna się bać sam siebie nigdy nie jest dobrze.

tamtej nocy była wyjątkowo piękna zastanawiałem się nawet czy specjalnie się tak wystroiła i ucharakteryzowała jak do zdjęć. niestety nie było jej na żadnej pierwszej stronie choć wiem że podświadomie liczyła na to i może powinienem był jej to załatwić. teraz dopiero zaczynam się nad tym wszystkim zastanawiać robię notatki i patrzę na to z boku i nie mogę się nadziwić jakiego znaczenia nabrało moje życie po jej śmierci.

opiekowała się mną sąsiadka podobno nie wyglądałem najlepiej i potrzebowałem pomocy. przychodziła codziennie z rosołkiem i zmieniała mi bieliznę. mówiła że mam takie jędrne ciało i że lada chwila wezmę się w garść dotykała mnie ukradkiem a ja udawałem że jestem niespełna rozumu wtedy była naprawdę sobą. zaczynam odnosić wrażenie że to ona mnie potrzebowała. ludziom zbyt często się wydaje że są bezinteresowni a tak naprawdę zrobiliby wszystko żeby sobie na kogoś zasłużyć. nic nie jest po nic. chciałem po tym wszystkim iść do zakonu. teraz kiedy jej nie było diabeł nie był już taki straszny a ja potrzebowałem spokoju.

krzyczałem po nocach zupełnie tak jak wtedy żeby mnie tu nie zostawiała że nie będę umiał bez niej żyć że jest dla mnie wszystkim. nie powiem żeby się wtedy nie wzruszyła chciała mi nawet oddać połowę swoich tabletek żebyśmy mogli na zawsze być razem. a ja sądziłem że jest egoistką. że była tylko po to żebym mógł ją podziwiać i pragnąć a ona chciała mi przecież oddać połowę wszystkiego co miała. połowę tamtego świata który jest o niebo lepszy od tego wiem to bo ona zawsze wiedziała co jest dla nas dobre. ufałem jej bezgranicznie nawet wtedy jak łykała przy mnie te pigułki jedna po drugiej nikła w oczach choć mówiła że zawsze będzie przy mnie.

wyglądałem jej za każdym razem gdy chłód wybudzał mnie z drzemki wyobrażałem sobie jej zimne dłonie. dziwnie było płonąć w jej oczach wiedząc że ma nadal zimne dłonie. może dlatego tak bardzo chciała być spalona chciała żeby ten ogień ją pochłonął ten jeden jedyny raz.

miałem żal do tych wszystkich mężczyzn którzy ją odwiedzali powinni się byli bardziej starać. gdybym tylko ja mógł zająć miejsce któregoś z nich wiedziałbym jak ją dotykać jak ją tu zatrzymać jak najbliżej. ale oni wszyscy myśleli tylko o sobie o tej przyjemności którą im dawała wychodzili zahipnotyzowani a potem płakali pod naszymi drzwiami nie rozumieli dlaczego ich więcej nie wpuszczała. ona była cierpliwa w końcu wytrzymała ze mną tyle lat nie była już taka młoda. zawsze powtarzała że to nie moja wina tylko że ten świat ją do tego zmusza ale nigdy nie rozumiałem ile znaczy ten świat. zawsze wynajdywała dziwne słowa potem je malowałem jak obrazy.

tak chciałem być do niej podobny w snach rysowałem na swojej skórze jej blizny piłem jej krew zatapiałem się w niej brodziłem po kolana rozlewał się we mnie jej uśmiech jej płacz to jej pobłażanie budziła mnie kiedy tonąłem budziła mnie co noc w końcu musiałem jej obiecać że nie będę spał bez niej.

coraz bardziej boję się burzy chowam się w szafie z jej butami. oglądam zdarte obcasy i wiem że daleko by zaszła gdyby nie musiała mnie dźwigać i gdyby nie było nic słychać wszystko jej przeszkadzało uszczelniałem okna i drzwi ale ciągle ktoś pukał szczury przeciskały się kanałami nigdy nie byliśmy sami.

po jakimś czasie wiedziałem już że żaden rosołek nie przywróci mi sił. że ona mi je zabrała widocznie tam były jej potrzebne. i nawet nie byłem pewien czy jeszcze ją dogonię i czy tym razem oddałaby mi jedną garść trucizny przecież tak ją zawiodłem bo to ona mnie urodziła ona dała mi życie i tylko ona miała prawo mi je zabrać trzeba było jej posłuchać.

losy świata

Kiedyś miałam taką przypadłość, że zabijałam ludzi. Jeśli ktoś mi choćby delikatnie podpadł, jeśli przez moment pomyślałam o nim źle – znikał następnego dnia. Wcześniej nie odkryłam tej prawidłowości, bo ludzie, których nie lubiłam, ginęli w różnych okolicznościach: a to skoczyli z piątego piętra, a to przebiegali na czerwonym świetle, a to po kieliszku przekroczyli prędkość, a to mieli mnie dosyć i podcinali sobie żyły, wieszali się na pasku od spodni. Ciężko mi było z tym żyć, naprawdę starałam się nastawić pozytywnie i przyjaźnie do ludzi, wierzyć w ich wewnętrzny, nie odkryty jeszcze potencjał. Wmawiałam sobie, że każdy człowiek ma jakieś skarby, którymi może mnie obdarować, jeśli tylko będę sympatyczna, życzliwa i będę kochać bliźniego swego jak siebie samą. Kochałam siebie samą codziennie pod prysznicem, ale to nie wpłynęło na moje stosunki z otoczeniem. No może byłam trochę mniej spięta, ale ludzie wokół mnie ginęli nadal w coraz bardziej drastycznych okolicznościach. Starałam się z całych sił nie być w żaden sposób do nikogo wrogo nastawiona, ale czasami naprawdę nie dawali się lubić, chyba nie zdawali sobie sprawy z tego, jakie niebezpieczeństwo na nich czyha.

Moje miasto pustoszało, bałam się wychodzić z domu, żeby czasem ktoś nie nadepnął mi na odcisk. Trzymałam się z Alą, ale zaczęła mi się nagle podlizywać, a że podlizywania nie lubię wyjątkowo – straciłam najlepszą przyjaciółkę, wpadła pod tramwaj. Zamknęłam się w końcu u siebie, ale wystarczył mail czy głupi telefon, a już byłam sprawcą. Nigdy wcześniej nie dostrzegałam tej antypatii, nie wiedziałam, do czego jestem zdolna. Starałam się sobie radzić ze złymi emocjami, poszłam na terapię i wyrzuciłam wszystkie woskowe lalki i nastawiałam się co rano pozytywnie, jak zegarek. Od dziecka mi powtarzano, że to niełądnie się tak obrażać, ale nie przypuszczałabym, że to się tak źle może skończyć. Trzymałam emocje na wodzy, siadałam w lotosie, zamykałam oczy i wyobrażałam sobie tłumy ludzi i jak ich wszystkich kocham i przytulam i głaszczę i się uśmiecham i oni się do mnie uśmiechają, szczerze pokazując swoje wypastowane zęby błyszczące, ostre i wymiotowałam za każdym razem.

W końcu zamknęłam się w sobie i ciężko się od tego pochorowałam, ale umierali wokół mnie już tylko lekarze, bo życzliwi chcieli mi pomóc a wbijali mi igły, podłączali do prądu i karmili bezbarwną papką, jak niby miałam ich za to kochać. Żeby jeszcze był z tego jakiś pożytek, a we mnie rosła odraza. Miałam świadomość tego, że trzeba ocalić świat i coraz więcej osób wokół mnie również wpadło na ten pomysł i wtedy już obskoczyli mnie ze wszystkich stron i podsuwali coraz to nowych przyjaciół. Nawet takie kursy organizowano

„jak być przyjacielem" i to nie tylko dla psów. I w końcu wynajęli jego – ponoć nikt nie był lepiej wykwalifikowany. Wcześniej pracował w zoo, opiekował się hienami, potem przerzucili go na skunksy, bo nikt inny tak dobrze sobie nie radził. Kiedy się pojawił w moim pokoju od razu wiedziałam, że on nie może umrzeć wcześniej niż ja i że dołożę wszelkich starań. Dziwne, kiedyś mężczyźni bali się, że moja miłość ich zabije, a teraz jakby nie było jest zupełnie odwrotnie. Kiedyś to ja potrafiłam kochać... Na szczęście, kiedy go zobaczyłam, wszystko sobie przypomniałam i wszystko było dobrze. Wszyscy zaczęli się stylizować na niego: ścinali włosy, farbowali, dorabiali sobie piegi, chodzili w za ciasnych spodniach i zielonych koszulach i mrugali częściej powiekami, jakby ich raziło słońce, zupełnie jak on. Kobiety chciały być mężczyznami, żeby tak wyglądać jak on i mieć szanse przeżycia. Nawet moja mama, choć co rano pisałam po tysiąc razy, że kocham moją mamę, żeby się już tak nie bała, bo mi głupio było.

Mama się bala najbardziej, żeby jakaś afera się z tego nie wywiązała, żeby prasa się nie rozpisała i telewizja. Ale od jakiegoś czasu wiadomo już było, że lepiej mnie ignorować niż się narażać, a ściślej wiadomo było od tego masowego pogrzebu redaktorów jednego naczelnego pisma. W końcu się też bała, że stanę przed sądem, ale sędziowie bali się bardziej, więc nic się gorszego nie stało.

Od czasu jak się zakochałam, było już bardziej bezpiecznie. Świat stał się nagle jakiś mniej brudny, jakiś przyjemniejszy, słońce przestało mnie uczulać i nawet dzieci przestały mnie denerwować, może dlatego, że od pewnego czasu nie wypuszczano ich z domów. On nie miał wyjścia i też się musiał we mnie bardzo kochać i to bardzo rozmaicie, żeby mi się czasem nie znudziło, więc świat był teraz w jego rękach, jakże się cieszę, że zdjęto ze mnie tę uciążliwą odpowiedzialność. Słyszałam, że coraz więcej kobiet cierpi na tę moją przypadłość. No cóż mężczyźni... od zawsze wierzyłam, że od nich zależą losy świata.

Monika Mostowik

Doświadczyłem Istnienia

Z Krzysztofem Koehlerem rozmawia Michał Larek

Michał Larek: *Swoją biografię literacką zaczął Pan bardzo ostro. Nazwał się Pan partyzantem prawdy, gromił kolegów po piórze, wymagał wielu wyrzeczeń od artystów, przemawiał prawie jak prorok. Czy mógłby Pan teraz, a więc po latach, opisać, co wówczas buzowało w duszy młodego Krzysztofa Koehlera?*

Krzysztof Koehler: Chyba jednak nie zacząłem tak, jak Pan mówi. Zacząłem nieco inaczej, jako uczeń klasyków, właściciel kilkunastu moim zdaniem udanych linijek wierszy, następnie jako pisarz, który się zbuntował przeciw swoim odkryciom klasycystycznym, a przede wszystkim jako jeden z redaktorów „bruLionu", zapewne nie najważniejszych w piśmie, ale jednak przez nie mocno sformatowanych. Potem wydałem jeszcze jeden tomik *Nieudana pielgrzymka*, dopiero trzecia książka nosiła tytuł *Partyzant prawdy*, zatem nie mogę się zgodzić na to, co Pan mówi. Nie tak zacząłem moją biografię literacką.

Chyba Pan się troszkę kryguje. Zamienię więc słówko „zaczął" na „zaczynał". Więc co buzowało?

Wcale się nie kryguję, mówię, jaka była kolejność wydarzeń, wydaje mi się znamienna i ważna. A odpowiadając na Pana pytanie: trochę to skomplikowane: po pierwsze – co trwa do dzisiaj – poczucie, ze kultura jest domeną zmagań, walki, ścierania się, przeciwstawnych poglądów. Że zasadą tego ścierania się jest szczerość, a nie robienie polityki. Że zdecydowane zachowania mają znaczenie zrywania masek obojętności z twarzy uczestników sporu i pozwalają im się samookreślić. Ale też poczucie, że *tylko boks zbliża ludzi* (to jedno z ważniejszych haseł „bruLionu", *pisma nosem*). To poczucie też jakiejś „czystości" czy też właściwie zabieg, który chce zerwać z pozorami i stanąć ze sobą twarzą w twarz, bez tych kulturowych masek.

Niekiedy od boksu się ginie.

Mam nadzieję, że nikomu z nas nie można przypisać aż tak krwawych intencji. Ważny jest też kontekst czasów, który zapewne wpływał na mnie. Jakby go najpełniej określić? Nudna dominacja paradygmatu inteligenckiego, rządy salonu (który miał swój immanentny anty-salon), pewien szablon. Skrywana agresja do inaczej myślących, brak chęci, a niekiedy też niechęć do zrozumienia innych. Szablony myślenia i często stadność działania. Pamiętam taką scenę, kiedy gdzieś w świecie poważny i poważany pisarz wypowiedział się krytycznie o prozie Andrzeja Szczypiorskiego (kto to jest?, zapyta Pan) i jak zaraz usłużni intelektualiści podpowiedzieli Mu: *nie mów tak, bo jego atakuje w Polsce prawica* i pisarz już złego słowa o autorze *Początku* nie powiedział. Może byłem młody rzeczywiście, ale takie sytuacje mnie moralnie obezwładniały więc atakowałem, ale i byłem atakowany; wywoływałem agresję i nie było tak, że ona nie uderzała we mnie. Pewnie dalej uderza.

Chyba tak.

Może robiłem to też ze strachu przed ową towarzyskością, bo jako tzw. młody poeta doświadczyłem jej i wiem, jak ona wciąga taką obłością, brakiem kantów, manierami

i jadem. Jak łatwo i w zawsze zgadzającym się ze sobą gronie porusza się po świecie; jak wszystko jest podane, przeżute i przeżyte, i nazywa się to wolnością i niezależnością myślenia. Był taki moment, dla samego mnie zaskakujący, kiedy zrobiłem *coming out*: pamiętam, że napisałem taki półotwarty list do jednego z przedstawicieli „grupy trzymającej kulturę", co ja naprawdę o tym myślę, jakie są moje prawdziwe poglądy i że, jeżeli oni mnie uważają za kogoś innego, to ja muszę uczciwie im powiedzieć co myślę. Pewnie nie powinienem.

Ale mówiłem, że wolę otwarte pole niż gabinetowe, przyciszone rozmówki. Że wolę się przyznać, niż udawać kogoś z towarzystwa. A kiedy to zrobiłem, to już się samo potoczyło. I nie jest tak, że niekiedy tego nie żałuję!

Tak, spierałem się z kolegami; i oni mi odpłacali pięknym za nadobne. Tak, pouczałem ich, co wydaje mi się ważne, a co nie; gdzie się mylą, a kiedy mają rację. Przyczyniałem się do hałasu.

Nie za dużo było tego hałasu?

Będę się upierał przy zdaniu, że nie: lepsze ostre zmagania niż plotki, obmowy i imprezy królujące w środowisku zawodowych literatów.

Ale ci, co mieli za sobą doświadczenie „bruLionu" jakoś mnie chyba rozumieli (do dzisiaj zresztą są moimi kolegami); w „bruLionie" było ważnych kilka rzeczy: poczucie, że kultura jest czymś więcej niż domeną działania kulturalnych pań i panów; niechęć do literatów (stąd część kolegów i współpracowników odeszła od pisma dużo wcześniej niż dokonało się jego skatolicyzowanie) jako do przedstawicieli tego rodzaju postępowania i rozumowania; wreszcie też niechęć do politycznego manipulowania kulturą (stąd tak wcześnie pismo stało się obiektem ataków, przepraszam, krytycznych recenzji „Gazety Wyborczej").

Był Pan chyba wówczas przekonany, że jest posiadaczem prawdy? To trochę przeraża takich zwykłych grzeszników jak ja.

Zastanawiam się, czego się Pan boi? I zastanawiam się, czemu się, Pan tak samo nie boi tych, którzy są posiadaczami prawdy o tym, że posiadających prawdę należy się bać? To nie są ćwiczenia logiczne, bo to wiąże się z życiem.

Pamiętam swoje intelektualne dojrzewanie, proszę Pana.

Chętnie wysłucham tej opowieści, proszę Pana.

Działo się to na początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy zaczynałem rozumieć, że wyzwalam się; pamiętam swój smutek, posunięty aż do rozważań o własną poczytalność: pamiętam inteligencję czy też środowisko intelektualne tamtych czasów; wtedy jakoś się trochę odsunąłem od „bruLionu" zostałem sam w Krakowie i byłem pewien, że jestem sam jeden na świecie pośród „posiadaczy prawdy", których prawdą naczelną, którą wyznawali i którą wymachiwali jak mieczem jest to, że należy zwalczać posiadaczy prawdy innej niż ta, którą sami wyznawali.

Kilka lat wobec jednolitego głosu (od profesorów, poprzez kolegów doktorantów po młodych i uznanych prozaików i poetów); kilka „prestiżowych" wyjazdów na międzynarodowe spotkania poetów, pisarzy i intelektualistów z ich atmosferą – takiej – towarzyskiej nieautentyczności – aby się przekonać o tym, że polska wersja mieści się w wersji europejskiej, a pewnie i światowej. Wspólne fobie, wspólne idiosynkrazje, jeden front zatroskanych posiadaczy jednej prawdy. Dopiero potem poznałem drugich. Ale ten czas, nim ich wyłuskałem, nim oni mnie odnaleźli uważam za jeden z najpiękniejszych, najtrudniejszych, ale i najbardziej twórczych okresów mojego życia. I cieszę się, bo teraz znowu chyba jestem w tym samym miejscu, co wtedy.

Był naprawdę taki moment, że myślałem, że jestem naprawdę sam i że tak już zawsze pozostanie. Pamiętam dla mnie – już mniej prestiżowe, bo jak Pan się przyzna, że nie należy do klubu i że może nie być nadziei,

że może Pan kiedyś do klubu należeć, wtedy przestaje się w pisarza inwestować – ważne spotkanie we Wrocławiu; pojechałem tam w charakterze „posiadacza prawdy" do tych, co byli zapewne przekonani, że żadnej prawdy nie posiadają. Była tam tzw. młodsza, anty-salonowa wersja salonu; i natknąłem się na całą salę „posiadaczy prawdy".

Strasznie dużo w tej opowieści rozmaitych prawd i przeróżnych posiadaczy. Zaczynam się gubić.

Moi starzy, myślę, dobrzy koledzy, jakoś tam sprawdzeni, z którymi trochę przeszliśmy, na moich oczach długo zmagali się ze sobą i z salą, i charakterystycznie odkłejali się, tężały im twarze w grymasie. Nie mam do nich o to żalu, że mnie zostawili, bo sam byłem na granicy, a poza tym sporo się przeciw nim w różnych miejscach i tekstach nawalczyłem.

Uznałem, że lubię takie sytuacje. Lubię ten moment, kiedy ludzie wybuchają słusznym oburzeniem, a potem orientują się, że w tym słusznym oburzeniu wydają zbiorowe wyroki: w imię indywidualnego, niezależnego osądu. Może więc całe to moje działanie brało się tylko ze strachu przed nudą i szablonem

Czemu się lękać?

Tak to Pana zastanawia?

Tak, zastanawiam się nad Pana przerażeniem. Czemu boi się Pan posiadania prawdy? Jest jakieś pewne intelektualne wmówienie, ale skąd się ono wzięło – pomoże mi Pan? – w którym zostaliśmy wychowani, że wątpliwość napędza, że wątpliwość jest twórcza. A ja doprawdy jakoś nie mam ochoty się na to zgodzić, bo wyczuwam w tym jakiś szablon, jakieś ułatwienie, kolejne, może, wmówienie. Ale przecież też jest tak, że często drapowałem się w szaty posiadacza prawdy, w epoce, która twierdzi, że w ogóle Prawdy albo i prawdy żadnej nie ma; że są tylko sądy sytuacyjne, sądy chwilowe, ustalane na doraźny użytek, jak to Mortimer Adler ujął, sądy, które przeniesiono z rozmówek o kuchni i własnych preferencjach kulinarnych na zagadnienie wiary i filozofii. Więc pewnie była to jakaś forma prowokacji, bo uwielbiałem obserwować wtedy zachowania moich rozmówców, ich – jakże wyraźnie widoczne w mimice i gestach – dochodzenie od przesłanki do konkluzji w postaci trywialnego sądu: a więc to tak: faszyzm, totalitaryzm, serbski nacjonalizm, cokolwiek w danym momencie było modnego.

Ofiara i zarazem prowokator. Ciekawy ma Pan charakterek.

Przeżyłem w życiu sporo takich sytuacji „zaskoczenia", że taki człowiek, co to i umie rozmawiać niekiedy, i ma doktorat nawet, i wiersze pisze, że on tak się zachowuje i mówi jakby wierzył, że jest Prawda. Przecież to było widać, jak niekiedy takie zaskoczenie rozsadzało – na moment – inteligenckie szablony, póki nie udało się, szybko, bo to trwa moment, sytuacji „zrozumieć", czyli zinterpretować terminologicznie, zamknąć w definicji, rozpoznać w dziejach podobieństwo albo w wersji soft, przepraszam Pana, „bać się" posiadacza prawdy.

A co ja miałem?

Właśnie! Co Pan miał?

A miałem ze sobą Mickiewicza:

Więc mędrcy w nocy lampy zapalali
I na swych księgach ostrzyli rozumy
Zimne i twarde jak miecze ze stali...

Całe życie ścierałem się z posiadaczami prawdy. Mógłbym podać Panu wiele, wiele przykładów, ale dajmy temu pokój.

Jestem, jak każdy człowiek na świecie, posiadaczem prawdy. Co to znaczy i znaczyło? Że chwilami wiem po co żyję i dokąd zmierzam, że chwilami wiem i opieram swoje życie na Prawdzie Objawionej. Że wierzę, nawet niekiedy wbrew samemu sobie, tylko siłą woli, że świat został stworzony z miłości, że został odkupiony, że Bóg istnieje, że posłał swego Syna na męczeńską śmierć, aby jakoś tę miłość do świata przypieczętować ostatecznie, że On jest Drogą, Prawdą i Życiem. Moja wiara jest moją prawdą.

Poza tym, kiedy pisałem wiersze, a nie spierałem się z innymi, którzy obłudnie twierdzili, że nie posiadają prawdy, nazwałem się uczciwie partyzantem, a nie posiadaczem prawdy. Przecież to jest różnica!

Pyta Pan o mój strach. Proszę Pana, ja się nie boję ludzi głębokiej wiary, ja odczuwam strach, kiedy słyszę wrzask „posiadacza prawdy". Ten drugi człowiek może owej prawdy wcale nie posiadać, ale jego życie polega na udowadnianiu, że ją ma w przeciwieństwie do innych. I przeciwko innym. Głęboka wiara kłóci się chyba z wielką pychą. Tak sobie myślę. Ale przyznaję po długim namyśle, że ubóstwiliśmy ponad miarę wątpliwość. Wątpliwość wcale nie musi być twórcza. To mądre spostrzeżenie. Jednak korci mnie, żeby zapytać: był Pan wtedy wolny od nienawiści do ludzi inaczej myślących?

Dziwne pytania Pan zadaje. Ja naprawdę wyszedłem ze szkoły „bruLionu". Doświadczałem sporo zła także ze strony tych, którzy na co dzień byli sympatycznymi liberałami, wolnymi od jakichkolwiek aktów agresji, którzy agresję potępiali, którzy przedstawiali się jako weseli miłośnicy tolerancji albo uduchowieni poeci i były takie chwile, kiedy być może byłem bliski ostrej do kogoś z nich awersji, ale – na Boga – nigdy nie posunąłem się do nienawiści. Bo co to jest nienawiść? To życzenie komuś zła! I nie dostrzeganie w nim tego, co stanowi człowieka.

Wie Pan co jest w tym przykre? W tym Pana pytaniu?

Proszę mówić.

Jakieś, proszę się nie obrazić, nieporozumienie, które odczuwam jako osobistą krzywdę. Pan mnie po prostu krzywdzi. Ale! To pewnie moja wina, widocznie sam się swoim zachowaniem na takie pytanie, podejrzenie, wystawiłem.

Owszem. Sam Pan się wystawił. Teraz pytam Pana o to, co Pan silnie akcentował w swojej publicystyce.

Są, proszę Pana, przynajmniej dwa sposoby rozmawiania z ludźmi (a jest tych sposobów pewnie o wiele więcej, tu mówię o pewnych skrajnościach): jeden to jest takie łagodne przytakiwanie, które moim zdaniem wynika z obojętności i pogardy dla rozmówcy, i jest też sposób rozmawiania maksymalistyczny, gdzie szanuje się osobę przeciwnika i walczy się z nim o coś, co nazywa się punktem dojścia. Który istnieje. Często w takich sytuacjach człowiek wdaje się w solidną z tym drugim bijatykę.

Pisząc teksty krytyczne o poetach reprezentujących inne myślenie o literaturze i świecie, atakował Pan raczej stworzone przez siebie stereotypowe postacie. Wmawiał Pan na przykład „niekłasykom" pogardę dla tradycji, permisywizm moralny, negację prawdy itd. A przecież to nieuczciwy chwyt retoryczny. Ten, kto nie dokonuje takich samych wyborów artystycznych i politycznych jak Pan, nie musi być niemoralnym hochsztaplerem. Dowodem na to jest chociażby poezja Andrzeja Sosnowskiego, Tadeusza Pióry, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Marcina Świetlickiego i wielu, wielu innych. Czy dzisiaj też byłby Pan tak surowy dla inaczej piszących?

Sporo różnych rzeczy napisałem, wiele sądów wypowiedziałem, które związane były rzeczywiście z opisem sytuacji, związane były z kontekstem; próbowałem też niejednokrotnie poszukiwać jakichś zasad, które wynikają z postaw pisarskich różnych pisarzy i wtedy, jak każdy dokonujący uogólnienia zapewne właśnie poruszałem się w świecie formułek; sam jednocześnie byłem w takie formułki wpisywany, do tego stopnia, że pamiętam zaskoczenie niektórych kolegów, którzy poznali mnie osobiście i byli niezmiernie zaskoczeni, że nie jestem taki, jak się mnie widzi, że trochę się nie mieszczę w formule, w jaką mnie opakowało stereotypowe widzenie postaci klasyka i konserwatysty. Nic się na to nie poradzi; choć muszę przyznać, że ich zaskoczenie było dla mnie najwymowniejszym dowodem na to, jak się postrzega rzeczywistość z punk-

tu widzenia pewnych wygodnych generalizacji, więc zapewne ma Pan rację.

Chociaż, jeżeli ktoś uprawia sztukę postmodernistyczną, to kategoria jednej wspólnej wszystkim prawdy nie jest dla niego jakąś zasadą obowiązującą.

Ale ułóżmy rzeczy po kolei. Permisywizm moralny; zastanawiam się o czym Pan mówi i prosiłbym o przygważdżające mnie cytaty, bo po prostu nie pamiętam, co i kiedy powiedziałem i nie wiem, co Pan ma na myśli.

Oj, wtedy zrobiłoby się zbyt gorąco. Zacząłbym jeszcze liczyć „expampersom" żony etc. Nie dam się wciągnąć w dyskusje o moralności.

Ja też nie chcę teraz o tym rozmawiać – chociaż wie Pan co? – uświadomił mi Pan ważną rzecz, że ten postulat „liczenia poetom żon", który był rodzajem wyzwania na pojedynek świata kultury, bo odwoływał się do poczucia ciągłości czy jedności pomiędzy przekazem i tym kto przekazuje, tak jak teraz to widzę, stał się ważnym, ba, bardzo ważnym lustratorem właściwie tylko tzw. pampersowego środowiska. Może w moim przypadku było nawet tak, iż wywołałem go świadom swoich słabości, w końcu formułując ten „program" sam siebie wystawiałem przede wszystkim na lustrację moralną, siebie może nawet bardziej niż innych. No i się stało, co się stało, nie ze mną, ale z innymi. Mnie póki co, się udało, ale też – może dlatego, że to powiedziałem?

A wie Pan dlaczego?

Dlaczego?

Bom wyczytał u Mickiewicza: *że Trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę*. To było to! To była jakaś być może rozpaczliwa ucieczka od retoryki w stronę ontologii!

Jeżeli mówimy o retoryce, mocne zdanie Pan stworzył: „Ten kto nie dokonuje takich samych wyborów artystycznych i politycznych jak Pan, nie musi być niemoralnym hochsztaplerem." Jakże się tu nie zgodzić, dziękuję za miły portrecik mojej osoby, zapewne prawdziwy. Dodam więc do tego kilka dodatkowych uwag, żeby go jeszcze uprawdopodobnić. Znam kilku artystów, którzy nie dokonują takich samych wyborów jak ja i których nie uważam za niemoralnych hochsztaplerów. Nie przypominam sobie też, abym kiedyś nazwał Marcina Świetlickiego niemoralnym hochsztaplerem, choć z jego wizją sztuki też się nie zgadzam. Na pewno nic takiego nie mogłem powiedzieć o Panu Tkaczyszynie-Dyckim, bo zawsze mogło być najwyżej przeciwnie; jeżeli mogłem utyskiwać, to tylko na rozumienie sztuki przez Andrzeja czy Pana Piórę. Ja po prostu jestem impregnowany na dzieło tego pierwszego, a drugi wydaje mi się ze skąpej lektury raczej mało dla mnie wartym czytania autorem. Pewnie oni to samo mogą powiedzieć o mnie, o ile w ogóle zadali sobie trud lektury.

Pan ich tak nie nazwał wprost. Ale swoim nieznoszącym sprzeciwu głosem skreślał ich jako uczciwych interlokutorów. Niech Pan przypomni sobie swoje teksty. Niech Pan sobie odświeży ten apodyktyczny ton.

Faktem jest jednak, że kiedy przykłada się do lektury pytania ostatecznie, takie powiedziałbym egzystencjalne, kiedy – jak ja to czynię – człowiek szuka w sztuce bodźców, które pchną jego istnienie w nowym kierunku, albo nakażą mu się zatrzymać na chwilę choćby, to wtedy nie ma się zbyt ochoty studiować takie czy inne pozy artystów, którzy wdzięczą się do czytelnika w swoim dziele. Szkoda po prostu na to czasu... Ale czy można zasadnie, jak Pan to zrobił, taką jak moja czytelniczą postawę, zamknąć w formule: jak inaczej wybiera, to jest hochsztaplerem? Nie wiem, to jest pytanie do Pana, a nie pytanie do mnie.

Protestuję. Wcale nie chcę Pana zamykać w formułkach, ale to Pan zawsze wymachiwał formułkami! Barbarzyńcy, o'haryści, klasycy, Horacy, Michnik, Gazeta Wyborcza. Nie pamięta Pan?

Horacy to formułka? Nie ja wymyśliłem pojęcie barbarzyńcy! Nie ja wymyśliłem pojęcie klasycy! Michnik to formułka? „Gaze-

ta Wyborcza" też? Przecież ten pierwszy to żywy człowiek, a druga to ważna instytucja w naszym życiu intelektualnym, która ma swoją misję i formułę, która domaga się dyskusji. Mam nadzieję, że tego Pan nie neguje! Nie zamykajmy sobie ust nawzajem. Odwołuje się Pan do mojej pamięci: z tego co pamiętam zwykle spierałem się z ludźmi, próbując jakoś intelektualnie ogarnąć ich miejsce w życiu, takie ogarnięcie zawsze dokonuje się poprzez pewne abstrakcje, czy generalizacje. Więc teraz nie wiem trochę o co się spieramy! Więc idźmy dalej...

Ależ idźmy dalej. Pańska formacja intelektualna – myślę tu o środowisku związanym z „Frondą" i „pampersami" – cechowała się wiarą we własną nieomylność. Parę dni temu przypomniałem sobie „Zamieszkać w katedrze" Wojciecha Wencla. To była hochsztaplerka intelektualna! Czy pokusiłby się Pan o ocenę dorobku swojego środowiska? Mnie się wydaje, że przechodzi ono solidny kryzys.

No i widzi Pan? Przed chwilą byli „moralni hochsztaplerzy", teraz zaś mówi Pan „intelektualna hochsztaplerka". Ale niechże będzie! A swoją drogą to dlaczego książka Wojciecha była według Pana intelektualną hochsztaplerką?

Już Panu mówię. Teza Wencla, że wartościowa poezja to poezja tworzona tylko i wyłącznie przez chrześcijańskich twórców jest tezą ignorancką, bałamutną i niegodziwie przekreślającą olbrzymie połacie światowej literatury. Poza tym – streszczam się, bo to nie ja mam wypowiadać tutaj swoje opinie – to pogardliwe określanie swoich adwersarzy słówkami typu: „sezonowe ciekawostki", „koryfeusz sekty zwanej «nową poezją»", „awangardowe bazgroły", „totalitaryzm Richarda Rortego", „postmodernistyczny łagier", „terroryści z Gazety Wyborczej", „dekonstrukcja [...] *największy blef"... Jeszcze? To nie jest hochsztaplerka?*

Dla mnie to są felietony, a nie eseje czy artykuły naukowe. Felieton domaga się amplifikacji; jest to jedno z prawideł tego gatunku. Uważam, że formułka *postmodernistyczny łagier* jest poetycką licencją Wojtka, podobnie jak poetycką licencją Marcina był słynny *ogród koncentracyjny*. Ale idźmy dalej: błagam, aby dla zachowania zdrowego rozsądku i *decorum* nie mówić, że „środowisko pampersów cechowała wiara we własną nieomylność"; proszę raczej zauważyć, że opinia tego typu nadaje się do określenia każdego środowiska: środowiska „Tygodnika Powszechnego", środowiska „Gazety Wyborczej", „Nowego Dziennika". Czemu jest tak, że środowisko „pampersów" jakoś szczególnie cechowała taka wiara?

Też się zastanawiam.

Coś się to Panu wszystko za prosto układa. A chyba takie proste nie jest. Czy Pan wierzy, że misja Adama Michnika czy ojca Rydzyka zakłada z założenia wiarę we własną omylność? Że zaczynając działać czy działając nieustannie, poddają w wątpliwość zarówno jeden, jak i drugi swoje własne poglądy. Czy Pan naprawdę wierzy, że Michnikowy postulat „myślenia przeciwko sobie" jest rzeczywiście wymierzony przeciwko sobie?

Nie wierzę! Zresztą ja nie mówiłem nic o Michniku.

No, ale powiedział Pan, że formację „pampersów" cechowała wiara we własną nieomylność, a ja chciałem powiedzieć, że większość środowisk taka wiara cechuje i że to żaden zarzut nie jest, ani też jakaś specjalnie wnikliwa charakterystyka. Według mnie Pan „kupił" bez zastrzeżeń pewne formuły, które wydawane były jako uzasadnienie „wyroku" na tym środowisku i stąd ta nasza rozmowa jest taka dziwna, bo mam wrażenie, że musimy rozmawiać absolutnie od podstaw.

Też niekiedy mam takie wrażenie.

Ja doprawdy nie wiem bowiem, co to znaczy zdanie: że „pampersi" wierzyli we własną nieomylność? I czy ono w ogóle coś znaczy poza tym, że jest zręcznym sloganem, który ma ułatwić jakieś tam szatkowanie skomplikowanej rzeczywistości.

Znam „pampersów" i oni wcale nie wierzyli we własną nieomylność, tylko starali się działać w przestrzeni publicznej; doznali porażki i stąd teraz tak można sobie o nich mówić. Dlaczego doznali porażki?

Właśnie.

Bo się przeliczyli zapewne z siłami i możliwościami (bo to sfera jest, proszę Pana, ostrej walki, jak mi się wydaje; ogląda Pan w telewizji nieustannie triumfatorów tych zmagań, więc wie Pan zapewne, jak oni wyglądają, więc przecież, u licha, nie powie Pan o nich, że wierzą we własną omylność?). Bo być może byli zbyt idealistycznie nastawieni do świata, bo przegrali taktycznie, bo nie znali (a skąd mieli znać) ilości i siły pokus, na jakie zostali wystawieni, więc ostatecznie raczej nie znali siebie do końca, bo – jak powiada Wieszczyca – tyle o sobie wiemy, ile nas sprawdzono. Celowo odwracam Pana opinię, aby wykazać, że ona jest sloganowa, podobnie jak i moja laurka ostatnich sprawiedliwych w Sodomie jest sloganowa i – w świetle tego co wiem – jednak tylko sloganowa, pusta.

Slogany to wy tworzyliście, ja tylko je przypominam.

Jej, a cóż to za slogany stworzyliśmy? Panie Michale, przecież tym sloganem nie było „jesteśmy nieomylni"! Dajmy zresztą temu pokój.

Nie chcę mówić o wszystkim co wiem, czego się domyślam, a już na pewno nie o tym, co wyczytałem w gazetach, więc powiem tyle, że przyczyną niepowodzenia z pewnością jednak była mała skuteczność działania w obliczu rzeczywiście o stalowych nerwach graczy oraz właśnie to, że nie znali siebie do końca. I ta ostatnia wiedza, dla wielu z nich (nas) stała się przyczyną niepowodzenia.

I pycha. Ta na pewno!

Przegrali więc – o ile jeszcze umieją myśleć krytycznie pod swoim adresem – dokonują rozliczeń ze sobą, które może ich umocnią; ale może nie dokonują już żadnych rozliczeń. Podobne widzimy przyczyny „upadku". Jeżeli się teraz tak z Panem o to spieram, to dlatego, żeby nie było za łatwo zgodzić się na takie komunały, że „jedni wierzyli w swoje racje" a inni „nie wierzyli"...

Widzi Pan, można budować mity; mnie się jednak wydaje, że dorobkiem mojego środowiska był jakiś tam, może w skali kosmicznej nieważny, ale jednak w Polsce lat dziewięćdziesiątych może istotny ferment intelektualny, o którego istocie, a może tylko znaczeniu, świadczy fakt obecnej beznadziei życia intelektualnego, jego miałkość, nieatrakcyjność.

Tu się zgadzam z Panem. Beznadziejne jest to życie...

To nie jest sytuacja normalna, rzeczywistość domaga się dialogowania o niej; prawda się tego domaga; środowisko „pampersów" być może jakoś ów dialog współtworzyło, chociaż przez chwilę. Na co tu narzekać? Teraz jest na co narzekać! Myślę, jednak, że rzeczywistość czerpie swą moc z pluralizmu i jednak sam Adam Michnik może wpadnie na pomysł, aby stworzyć swój anty-głos; zresztą widzi Pan, co się stało z dyskusją publiczną po sprawie Rywina. Czy tak jest lepiej?

Pan ciągle z tym Michnikiem! To jakaś obsesja! A ja przecież nie mam z Nim nic wspólnego. Owszem, cenię go, ale niepokoi mnie jego skłonność do krzyku i faulowania adwersarzy. Dajmy już mu spokój! Przestańmy go demonizować.

Spokojnie! Przecież ja wcale nie twierdzę, że Pan ma z Nim coś wspólnego! Zresztą zupełnie mnie to nie interesuje. Mówimy przecież o zupełnie czym innym, o przestrzeni życia publicznego w Polsce i tutaj musi padać jako kontekst nazwisko osoby, która jest niejako wizytówka największej w owej przestrzeni instytucji. Ja też nie twierdzę, żeby było jasne, że uważam, że ktoś w ogóle poza samym środowiskiem „pampersów" „ponosi winę" za jego niepowodzenie. Ja nic po prostu o tym nie wiem: teraz powiedziałem tylko tyle, iż uważam że do-

brze jest, kiedy istnieje możliwość otwartego dialogowania, a nawet solidnego okładania się w sferze publicznej. To jest moim zdaniem sytuacja dobra, optymalna. Która nie musi istnieć tylko w polityce, ale powinna istnieć też w sferze kuktury!

Zgadzam się jednak: dajmy pokój Michnikowi, zapomnijmy o sferze publicznej, idźmy dalej.

Żeby nie było niedomówień. Ja cenię sobie twórczość Pańskiego środowiska. Uwielbiam wiersze Wencla, wielką i dziwną zarazem satysfakcję sprawiają mi Pańskie poetyckie teksty. Sięgam też niekiedy po eseje Horubały, Lisickiego. Ostatnia książka Michalskiego wydaje mi się intrygująca. Przyznaję się do tego „bez bicia". Ale nie znoszę tej Waszej buty, którą okazujecie podczas uprawiania publicystyki.

Ale wróćmy do Michalskiego. Jego „Siła przyciągania" jest ewidentnym dowodem na to, że „pampersi" przechodzą jakąś metamorfozę.

Może. Nie interesuje mnie to. Pewnie każdy z nas jakieś inne lekcje wyciąga z faktu tego, co się stało. Są też tacy, którzy będą za wszelką cenę szukali miejsca w nowej sytuacji, nawet za cenę kompromisu, jakiejś ugody; ale będzie im ciężko, bo z przegranymi inaczej się rozmawia.

Ja pamiętam w życiu tylko jedną taką sytuację, która mi pokazała, na czym to polega. To był ostatni rok komuny, kiedy byłem w wojsku; nadchodziły wybory do rad jakichś tam. Postanowiłem nie iść na te wybory. Więc rozpoczęto kampanię, abym poszedł: straszono mnie, tłumaczono mi, wskazywano na lojalność, że jak ja nie pójdę, to będę jedyny i że przeze mnie nikt nie pojedzie na przepustkę; wreszcie grożono, że jak nie pójdę to mam się pożegnać z tym, abym mógł szybko zobaczyć moją rodzinę. Kto ze mną nie rozmawiał: koledzy, przełożeni, oficerowie, oficer polityczny.

Ugiąłem się, wystraszyłem, poszedłem, choć absurd tych wyborów, jak wszystko za komuny, był nie do wytrzymania. I wie Pan, co się stało?

Długo zwlekałem, aż wreszcie koło południa, kiedy komisja musiała już się poważnie wściekać, bo tak pewnie mogliby iść do domu, poszedłem. I z tego wszystkiego najważniejsze było, że kiedy odchodziłem, z poczuciem absolutnej klęski i zarazem wyrzutami sumienia, usłyszałem, że ktoś mnie woła. To był oficer polityczny, który mnie przywołał i kazał mi się zameldować, jak to w wojsku, „Obywatelu ... itd." Nic nie powiedział, ale widziałem w jego oczach wszystko; dla niego już byłem śmieciem, on wygrał, ja przegrałem, od tej pory po prostu już dla niego nie istniałem.

I wie Pan, ja nigdy tych oczu nie zapomnę. I może oczy tego trepa mnie ukształtowały na całe życie? Ten jeden moment, kiedy coś tam zrozumiałem o naturze tego świata i o swojej słabości, lęku, przerażeniu, wreszcie upokorzeniu.

Pan jest bardzo zranionym człowiekiem.

No i widzi Pan. Nie po to to mówię, żeby narażać się na Pana ironię albo współczucie. Nie to było moim celem. Jeżeli wspominam tamtą historię to po to, aby opowiedzieć o lekcji, jaką można wyciągnąć z klęski. Może to być lekcja twórcza, kształcącą, formująca człowieka, a może właśnie taka, która pielęgnuje własne zranienie i zasklepia się w agresji. Ja może zostałem zraniony, ale zarazem wyzwolony wtedy z czegoś. Być może właśnie z nienawiści. Może zacząłem się baczniej przyglądać sobie. Po historii „pampersów", w którą jakoś byłem zaangażowany, wybrałem jakąś formę emigracji wewnętrznej, no, niekiedy też zewnętrznej; oczywiście jest to też czas rozliczania się z przeszłością, z sobą z przeszłości; taka dojrzała lekcja życia dla Pań i Panów koło czterdziestki. Może niektórym z nas uda się odnaleźć siebie na powrót? Może nas to jako ludzi wzmocni? Może przeciwnie, złamie? Nie wiem, naprawdę nie wiem.

Czytał Pan książkę Andrzeja Horubały „Farciarz"? Co Pan o niej myśli?

Czytałem i wydaje mi się, że to jest najczystszy wyraz idei pamperskiej właśnie: jak przedstawić trudnoakceptowalne idee w lekkiej formie. Książka stoi na granicy krygowania się i właśnie kwestii sprzedawalności trudnoakceptowalnej idei. Jest to więc absolutnie pampersowska formuła.

Warto zauważyć, że być może nie wszystkie trudnoakceptowalne idee są sprzedawalne na rynku: warto zauważyć, że rynek wymaga przystosowania ich do siebie, a dobrze podane może już nie są tym samym, co były. Może trudnoprzyswajalne idee winny być chropawe i kanciaste bo jak tracą te cechy, tracą same siebie?

Nie wiem: widzę w tej książce też takie mniej więcej hasło: „spójrzcie jakimi fajnymi gośćmi jesteśmy", prawie takimi samymi jak wy, liberałowie i libertyni. To nazwałem krygowaniem się.

Tu gdzie teraz jestem tak się „sprzedają" rzeczywistości katolicy: że są super kobietami i facetami; ja nie mam w sobie żadnej pasji tego, kto chce nawracać, mówić nieustannie rozumiem cię, rozumiem cię, jesteś wspaniały, pewnie więc spłonę w piekle jako ten „gorączkowy"; nie mam zamiaru mówić, że nic nas nie różni, kiedy tak wiele nas różni. Więc wzniecam niezdrowe emocje, więc pewnie będzie jak mówię. Ale, przepraszam, nie chce mi się inaczej. Ot, jeszcze jeden, nietolerancyjny oszołom. Ale znowu, jak w tych latach dziewięćdziesiątych jestem sam, wolny, wyzwolony. Wiem już, po czterdziestce, że „nic nie muszę"!

Inaczej odczytałem tę słabiutką książeczkę. To nie jest wcale „pampersowskie" dzieło. To produkt autora programów rozrywkowych, który w końcu przyznał, że głośni i wojujący katolicy okazują się niekiedy udawanymi prorokami. Tutaj katolik jest katolikiem tylko dlatego, że odmawia co wieczór paciorek i nie używa kondomów. Gdybym chciał być złośliwy, to powiedziałbym, że jestem ciekawy jak cyniczny i zepsuty narrator ma się do autora.

Pan często wspomina, że literatura powinna służyć Prawdzie. Niech Pan sobie wyobrazi, że takie obwieszczenia męczą mnie, ale nie dlatego, że jestem poplecznikiem Michnika albo „kapciowym" tego diabła Rorty'ego. Męczą mnie dlatego, że chyba nic nie znaczą. Mylę się? To proszę mnie poinformować, czym jest Prawda w kulturze.

Pan mnie już kiedyś o to pytał! I też nic Panu nie umiałem odpowiedzieć. Zacznę jednak od kolejnej złośliwości. Dziękuję bardzo Panu za przedstawienie mnie jako półgłówka, który kogoś, kto zadaje pytanie i wyraża jakąś opinię, zaraz wrzuca do jakiegoś worka. Robi mi Pan kolejną przykrość i krzywdę. Proszę Pana, rozmawiam z Panem, a nie z jakimś Jego obrazem, który mam w sobie poprzez to, że Pana zasłaniam jakimś Michnikiem czy Rortym. Poza tym sam Pan powiedział, żeby dać spokój Michnikowi, więc po co Pan do niego wraca? Myślałem, że to już poza nami!

Przepraszam.

Ale owszem, służę Panu, już łaskawego Pana poinformuję, co sądzę na temat „czym to jest Prawda w kulturze."

Jeżeli założy się, że jest prawda, to jest ona wszędzie, jako ostateczny punkt odniesienia, we wszystkich ważnych (duchowych, edukacyjnych, intelektualnych, egzystencjalnych) drogach ludzkiego działania. A może we wszystkich? Tego nie wiem.

Jeżeli założy się, że nie ma prawdy, to wtedy nasze mówienie będzie podobne do rozmawiania o modzie, kuchni, przyjemnościach estetycznych. Ale już w przypadku tych ostatnich jesteśmy często przez dociekliwych rozmówców zmuszani do odpowiedzenia na pytanie „dlaczego". Szukamy wtedy, moim zdaniem, jakichś obiektywnych, sprawdzalnych i poddających się weryfikacji intelektualnej uzasadnień swoich sądów. Wkraczamy tym samym w dyskurs, który naraża nas, wystawia na weryfikowalność, na spójność logiczną, czyli już w samym momencie orzekania na pytanie o prawdę i fałsz. O rację. Którą można udowadniać.

I to jest jakiś tam odprysk tamtej ostatniej i pierwszej prawdy.

Nie mówię nic oryginalnego.

Czemu muszę to mówić?

To nie rozkaz, a prośba.

Teraz: z mojej perspektywy cały świat zmierza do Chrystusa; proces ten odbywa się jako historyczne trwanie, które zmierza do swego końca (celu), którym jest Prawda i Życie. Życie każdego z nas jest w tym procesie zakorzenione, czy sobie to uświadamiamy, czy nie. Działając i będąc zakorzenieni w tym procesie zmierzania do Prawdy, stajemy się jej uczestnikami w każdej przestrzeni naszego życia.

Kultura, sztuka jako rzeczywistość, która – w moim przekonaniu – ma sens wtedy, kiedy odsłania ów horyzont bycia (ja chyba jestem coraz mocniej chrześcijańskim heideggerystą, co chyba jest niemożliwe, ale cuda się zdarzają) ma jakiś mocniejszy udział w owym procesie, ma za zadanie właśnie ów proces unaoczniać. Heidegger mówił jakoś o wyrywaniu z dziejowości, wskazywaniu na prześwit bycia. Sztuka w moim chrześcijańskim światopoglądzie, ma za zadanie wyrywać nas, ale też u-kierowywać na ową zasadę, unaoczniając ów prześwit prawdziwego Bycia: Jezusa Chrystusa. Stąd boli mnie, kiedy sztuka traci czas, którego mało już zostało; kiedy sztuka miast otwierać Istniejące, zamyka je, albo unieważnia, albo odwraca się i wskazuje na splendor retoryczności, okoliczności, poklasku, kiedy zrzuca z siebie najpoważniejsze zadanie. Taka sztuka odsuwa, nie uczestniczy.

Jak się dzieje owo u-kazywanie? Dzieje się poprzez odsłanianie egzystencji w jej trwaniu, zasadzie: wielka sztuka (a każda sztuka powinna być wielka, albo zmierzać w tę stronę, intencjonalnie, w akcie twórczym) wyrywa nas z okoliczności, wskazując na Pulsujące.

Basta. Koniec wykładu, którego się wstydzę, bo anim ja filozof, ani nie umiem tego powiedzieć lepiej.

Ta skromność jest niepotrzebna. Myślę, że ważne słowa Pan wypowiedział.

Bardzo lubię Pana poezję, dlatego martwi mnie, że jest ona słabo znana. Chciałbym więc teraz w trybie nieco „teleexspresowym" wspomnieć paroma zdaniami każdy z Pańskich tomików. Pierwszy nosił tytuł „Wiersze". Zdaje się, że lekceważy Pan jego wartość. Dlaczego?

Ja też niekiedy się martwię, ogromnie dziękuję za Pana „martwienie się"; współ-martwimy się więc, a może powinniśmy się cieszyć, że tak jest? W ogóle, to muszę Panu powiedzieć, ogromnie jestem Panu wdzięczny za tę naszą rozmowę, bez względu na to dokąd ona nas doprowadzi i czy kiedykolwiek ktoś inny jeszcze ją przeczyta (poza moją żoną i pewnie kilkoma przyjaciółmi). Dziękuję Panu, że Pan jest i się z tymi pytaniami pojawił.

Nie lekceważę zupełnie *Wierszy*. Dla niektórych moich Przyjaciół, są tam najlepsze wiersze jakie napisałem w życiu. Ostatnio coraz częściej je czytam, na spotkaniach z ludźmi. Są tam rzeczy, które dzisiaj jakby dopiero odkrywam. A przede wszystkim jest tam ogromnie silna i ważna skłonność do wzniosłego i pięknego mówienia. Może przez jakiś czas, jak zhardziałem, uważałem, że to był błąd. Ale to nie był błąd. To był najlepszy początek drogi, jaki mógłbym sobie wyobrazić. Uratował mnie ten ton i styl. Może moje życie stworzył? Zabezpieczył? Otoczył tarczą? Osłonił i odsłonił moje życie.

Bardzo często podkreśla Pan egzystencjalny wymiar literatury. Mógłby Pan powiedzieć, kim był młody człowiek, który składał ów niespokojny, ale epatujący pragnieniem harmonii tomik? Czy nie było tak, że już wówczas o Pańską dusze walczył właśnie niepokój i pewność?

Ów młody chłopak, na którego dzisiaj patrzę z dużo większą sympatią niż 10 lat temu, był człowiekiem, który szykował się do życia, który chwilami miał wgląd w to, co jest za horyzontem, ale przede wszyst-

kim, który miał wprogramowane takie myślenie, takie wymagania, żeby starać się mieć ów wgląd ciągle na widoku. To nie gra słów. To było wpisane w owe mówienie! Mnie się wydaje jednak, że to były wiersze, które nakładały harmonię na nieharmonijne, ale też, kiedy to czyniły pozwalały temu nieharmonijnemu jednak istnieć w jego nieharmoniczności. Ostatni wiersz w książce przecież, wiele drobnych wierszy też wcześniej, to jest właściwie przyznanie się do tego, że „zgubiłem miarę". Tam jest mocny kontrast poety z liczydłem, który przegrywa z innym rytmem „niespójnym", z rytmem też „serca", więc oddychania i egzystencji, że harmonia może być traktowana jako jakiś programowy gwałt na świecie, programowa, metalowa klatka. Że harmonijna jest sylabotoniczna klatka, że trzeba odszukać najpierw rytm, i do niego dostosować mowę, a nie na odwrót!

Więc ten młody człowiek wiedział już lub przeczuwał, że harmonijny klasycyzm nie zadziała. Serce wiedziało, rozum długo się przeciwko temu buntował.

„Nieudana pielgrzymka" – to kolejne Pańskie dzieło. Moje ulubione! Melancholijne pejzaże, a na ich tle delikatnie zasugerowane pełne napięcia życie duchowe. Dlaczego poczuł Pan wtedy słabość do opisowych liryków? To bardzo wymowny „gatunek".

Bo mi się to „odkryło". Opowiadałem o tym Jurkowi Borowczykowi i Wiesiowi Ratajczakowi; ileż to lat temu! Bo „zobaczyłem"! Inaczej nie umiem tego nazwać: zobaczyłem zasadę, jakbym zajrzał do przerębli! Doświadczyłem Istnienia, które jest wewnątrz istniejącego! Moja liryka opisowa z tej książki jest dla mnie jak zrzucanie sukienek, przebrań z Istnienia, nie, źle mówię, nie przebrań, to jest może odsuwanie, aby dostrzec, uchwycić to, co pulsuje; świat nieustannie wskazuje na Istnienie, mój Boże, nie ma sensu tak mówić, trzeba mówić wprost: świat wskazuje na Stwórcę swego, który jest. Który JEST.

Wielką niespodzianką jest tytułowy wiersz. Okazuje się, że tytuł tomiku nie pokrywa się dokładnie z tytułem tegoż wiersza. W tym drugim bowiem ujawnia się ironia. „Nieudana, ach, pielgrzymka do pewnego miejsca". Ta formuła niesie jednak inne znaczenie. To, co miało być bojową pielgrzymką okazuje się (?) jakaś banalną wycieczką. Widzi Pan? W Pańskich wierszach nie ma tej butnej pewności, którą znajdujemy w publicystyce. Dlaczego?

Jeszcze za czasów młodego „bruLionu" przyjąłem zasadę, iż poezja jest mową świętą, absolutnie skupioną na tym, co jest; reszta jest mniej ważna, absolutnie wtórna, w cieniu, z tyłu. Proszę Pana, świetnie według mnie wyczytał Pan moje intencje. Ważne jest to „ach", salonowy okrzyk, kulturalnego człowieka. W *Nieudanej pielgrzymce* nie ma bojowości zupełnie, wydaje mi się; pielgrzymka jest nieudana, bo i pielgrzym do kitu i też narzędzia pielgrzyma, mowa, jego język nie jest gotowy unieść tego, do czego zmierza; stąd ironia, stąd „nieudana", stąd jednak dostrzeżenie tego, co będzie dalej już zawsze zasadą: „podjęcie trudu".

Świat w Pańskich wierszach nawiedzany jest często przez wiatr, deszcz i mróz. Żeby dojrzeć Boga, trzeba się przez te wszystkie przeciwności przebić. Bohaterowi nie jednak łatwo to uczynić. Do Prawdy wcale nie jest tak łatwo się dostać.

No tak, bo liczy się (mam nadzieję) głównie trud. Można to nazwać intencjami, podjęciem się wysiłku wyruszenia w drogę. Mnie się wydaje, że to jest – dla mnie – moja realizacja egzystencjalno-estetyczna *Imitatio Christi*. Niech ono tak się toczy, często proszę Boga, z takimi maleńkimi problemami, trudnościami; boję się Nieszczęścia, bo nie wiem, czy mu będę umiał „odejrzeć".

Co to by była za Prawda, jakby było się do niej łatwo dostać?

Jest tak, iż przeciwności stają się Drogą. W chwilach zwątpienia myślę, że poza moją intencją (wolą) i nimi nie ma nic więcej. One uświadamiają mi istnienie, także moje. One zaświadczają istnienie. Ale zarazem jest

chyba jakieś Wezwanie. Bo nie wiem, czy to może wyjść tylko z woli, naszej, mojej własnej. Wezwanie ją niejako transcenduje. Przynagla

W 1996 roku wydaje Pan „Partyzanta prawdy". Paradoksalnie otwiera Pan ten tom wierszem pełnym zwątpienia we własne siły. Mróz zdaje się zwyciężać człowieka.

Tak. Mróz zdaje się *nieustannie zwyciężać człowieka*. Chyba on rozdaje tu karty.

Ten zbiór mówi o trudach pielgrzymowania. Bohater jest ciągle w drodze, niezwykle uciążliwej. W pewnym momencie wyznaje nawet: „A jednak ważny jest tylko ruch". Ruch przecież odwleka obecność Boga.

A co to jest obecność Boga? Gdzie jest Bóg? Nie ma w *Partyzancie* obecności Boga, nawet jej nie umiem sobie wyobrazić. Moja filozofia jest trochę inna: ten bohater tylko idzie. Właśnie dla niego (ale i dla mnie) ruch, ciężka walka jest doświadczaniem Bożej obecności. To, że idę, że ciężko dyszę, że chwilami umieram jest faktem. Ja żyję! Jest też wskazaniem na drogocenność Perły po jaką się wybrałem. Ja nawet chwilami nie jestem pewien, czy Perła jest, ale tego jestem pewien, że dla Jej zdobycia naprawdę chwilami ciężko się trudzę, bohater trudzi się jeszcze ciężej, bo w końcu jest moim wysłannikiem.

Nieco wyżej podkreślił Pan różnicę między posiadaczem prawdy a partyzantem prawdy. Właśnie! Partyzant może kojarzyć się pozytywnie, ale wcale nie musi. Wojna w końcu mija, następuje pokój, nie zawsze sprawiedliwy, ale jednak konieczny. Partyzant tego nie rozumie, ukrywa się w lesie, w opustoszałych okopach, traci w jakimś stopniu kontakt z realiami, próbuje wzniecić kolejne powstanie, ale spotyka się z obojętnością reszty narodu. To typ niewczesny, narwany. Z drugiej jednak strony jest autentyczny w tym swoim sprzeciwie wobec zła.

Partyzant to zazwyczaj też ktoś skończony. To ten, którego *zabiją na śmietniku*; to ten, którego sądzić będzie *sąd krzywoprzysiężny*. Ale też to ten, który jest figurą żałosną, jak Pan to słusznie ujął, kto traci kontakt z rzeczywistością. Którego spotyka najczęściej wzruszenie ramionami. Partyzanci rzadko triumfują.

Dla mnie to jest niestety właśnie *imitatio crucis*.

Taki jest tamten bohater. Rozbrajało mnie, jak mi udzielali porad odnośnie do tytułu koledzy i także wybitni i wspaniali ludzie, którzy książkę „kupowali", ale tytułu już nie. Ale ja wtedy się nie tłumaczyłem. Wierzyłem bardziej w ich inteligencję niż w to, że zwycięży ich własny, warunkowany okolicznościami strach .

Tomik kończy Pan mocnym akcentem. Bohater bierze udział w pochodzie zorganizowanym ku czci Boga. Nie rozumie, o czym śpiewa, ale wyraźnie czuje obecność Ducha. Mowa jest o dyszeniu. Czy wiara ma w sobie coś zwierzęco ślepego?

To jest ważna formuła. Dyszenie jest synonimem życia; tej właśnie egzystencji, którą tropię nieustannie w wierszach, którą nazywam. Dyszenie jest zstąpieniem do „prześwitu", gdzie rozciąga się Królestwo Ducha... Doświadczaniem Boga, dawcy życia. Trzeba śpiewać głośno, wsunąć się w rytm. Może dlatego jestem katolikiem tak beznadziejnie wierzącym, że wiem, że mój Kościół, tak mocno i zdecydowanie osadzony na Chrystusie, doskonale to, dzięki Niemu, wie, że dyszenie i ryczenie pieśni pobożnych, że przeparte przez ciało i historię, że zorganizowane w hierarchii i widzialnych instytucjach, spełnia się głoszenie Przyjścia Chrystusa, spełnia się głoszenie Dobrej Nowiny o Powtórnym Jego Przyjściu.

A jednocześnie dyszenie jest tym samym dyszeniem co pierwszy oddech Adama, co cud narodzin, jest ciągle tą samą wolną, szaloną, porywającą, absolutnie rewolucyjną i nieskończoną miłością Boga do stworzenia.

W 1998 roku publikuje Pan „Na krańcu długiego pola". Znowu pojawia się krótka, opisowa forma, znowu bohater walczy ze śniegiem, chłodem, mrokiem. Bóg jest nie-

dostępny, zostawia tylko ślady, po których trzeba dążyć do świętego celu.

Teraz już tymi śladami są tylko badyle, chaberdzie, jakieś gnijące, kończące się liście, jesienią; to są synonimy wierności najczystszej na jaką stać naturę zanurzoną w Byciu bezrefleksyjnie. Tam się trwa *bezmiernie/wiernie*, jak podpowiada mądrzejszy od poety język.

Moje książki napędza zawsze jakieś doświadczenie: to było doświadczenie „pychy antropologicznej". A stało się to nagle, kiedy jechałem do Poznania akurat (ileż dobrych rzeczy przychodzi do mnie od ludzi z Poznania!) i siedziałem w Warsie pełnym – intercitowych pasażerów (mam nadzieję, że nie muszę opisywać przeciętnego podróżnika intercity na trasie miasto wojewódzkie - Stolyca), pełnym jarzeniowego blasku, pełnym ludzi w ich szczytowym ludzkim momencie (dobra praca, dobra płaca, dobre jedzenie, ważne problemy do rozwiązania). I ja tam byłem i herbatę piłem, kiedy nagle pociąg stanął i wyjrzałem za okno i zobaczyłem: szare, jesienne pole, smagane wiatrem i deszczem i jakieś badyle, i gnijące liście i szarą, mniszą porę! I przyszło: chcę być „po tamtej stronie", nie przeciw „tej stronie", ale po stronie „pokrzyw"; tam zapragnąłem wprowadzić swojego bohatera, który już wtedy był coraz bardziej językiem, nazywaniem. Nazywać od strony łopianów i badyli. Być tam.

Tomik zamyka zdanie pisane kursywą: „Dopiero wtedy Cię poznałem". Wtedy, czyli dopiero po śmierci. „Pampersi" w swojej publicystyce nie chcieli chyba tego przyznać. Proszę mi powiedzieć, dlaczego dopiero w wierszach jest Pan tak pokorny?

Nie wiem. Pytał Pan już o to. Wiem, że dla Pana musi to być ważne pytanie. Ale też nie po „śmierci", tak jak ją rozumiemy Pan i ja; po śmierci osoby, w przestrzeni badyli, wyniszczenia i zniszczenia, zmaltretowania osoby. Umrzeć – znaczy urodzić się. Zna Pan pewnie dobrze dialektykę świętego Pawła. Mickiewiczowskie *umrzeć dla świata*. To jest ta śmierć. Z której wyrosła *Trzecia część*, której sam nie pojmuję, która jest dla mnie wielkim i ważnym wyzwoleniem się.

Czemu w polemikach nie byłem taki pokorny?

Coraz bardziej mnie frapuje w Pańskim świecie współistnienie dwóch wykluczających się żywiołów: hardości i pokory.

Miałem i mam wrażenie, coraz niestety słabsze (a to osłabienie nie jest wynikiem, myślę, jakiegoś kryzysu, ale – niestety – efektem obcowania z ludźmi), że schodząc do poziomu badyli i gnijących liści, wpuszczając na ten poziom mowę poetycką, nie mam prawa stać się eremitą. Nie chciałem wybierać emigracji. Sfera publiczna wymaga działania. Sfera prywatna wymaga pracy nad sobą, sfera publiczna ostrej wymiany poglądów, po prostu walki.

Czy to było sensowne? Nie wiem! Bardziej martwi mnie obecny brak zapału do tego, co publiczne, jakaś dziwna postawa, że niech się dzieje, co chce, a ja będę siedział w kącie, medytując nad głębszym poznaniem natury gnicia badyli. To jest niedobre. Tak nie może być. Nie po to człowiek dokądś zmierza, czegoś się uczy żyjąc, aby mieć to dla siebie.

Chociaż chwilami się nie chce. Opada mnie obrzydzenie, zniechęcenie do tego, co się dzieje w Polsce. Mam wrażenie, że wiele rzeczy, po tej tzw. mojej stronie ogranicza się do podpisywania zbiorowych listów przeciw komuś lub czemuś. Mam wrażenie, że takie działanie to jakiś pozór, bo się chce działać wspólnie, bo we wspólnym działaniu jest poszukiwanie wspólnej siły, siły poparcia, wsparcia, podpierania się w wątpliwościach, ugruntowywania się w celu. Wspólnota daje też złudę, jest samooszustwem.

Wspólnota kojarzy się dzisiaj raczej ze stadem.

Dopiero po czterdziestce dotarło do mnie strasznie banalne stwierdzenie, że nie można szukać oparcia w ludziach, że jedynym wsparciem człowieka jest Chrystus. I nie to,

że ludzie zawiodą, a On nie, ale to, że szukanie poparcia wśród ludzi jest błędem w orzekaniu o świecie, bo dodaje często człowiekowi fałszywą satysfakcję. Szukanie poparcia w Chrystusie nie daje człowiekowi żadnej takiej satysfakcji. Nie daje natychmiastowej pewności, niekiedy nie daje żadnej pewności (czy może raczej prawie nigdy nie daje pewności) ale... właśnie pewnie dlatego wyzwala. Tego właśnie mamy się „nie lękać", ale właśnie tego się lękamy, nieustannie uciekając do jakichś społecznych, towarzyskich zabezpieczeń, racjonalizacji, podparć, rusztowań.

W 2003 roku księgarniach pojawiła się „Trzecia część", kolejna Pana książka. Rzecz zaskakująca, bo bardzo odmienna od poprzednich propozycji poetyckich. Jakby rozrachunkowa. Bilans okazał się fatalny. W Pańskich najnowszych wierszach świat wypadł ze swych kolein.

Wcale nie wiem czy jest tak jak Pan mówi, to znaczy, wcale nie wiem czy to chciałem napisać. Mnie się wydawało, że proces jaki towarzyszy bohaterowi tych wierszy jest w pewnym sensie marszem ku poznaniu, jest wyzwalaniem się, które usiłuje odsłonić to, co jest najważniejsze. Więc wiersze walczą z różnymi sposobami kategoryzowania rzeczywistości, z różnymi barierami, które umieszczamy w sobie jako właśnie bariery, ograniczenia, uniemożliwiające nam dotarcie do tego, co najważniejsze. I w pewnym momencie książki okazuje się, że bohater dostrzega, że nie samo dotarcie do tego, co najważniejsze, ale właśnie docieranie do tego, co najważniejsze jest tym, co najważniejsze. Moja filozofia się nie zmieniła, pewnie moja poetyka tak, ale to dlatego, że tym razem jedną z barier, którą musiał przekroczyć, albo z którą musiał stoczyć bój bohater był język, a dokładniej orzekanie o świecie.

W tym tomiku słychać wrzaskliwe, chaotyczne monologi, czy raczej pseudomonologi, pochodzące z najrozmaitszych epok, z najbardziej odmiennych przestrzeni kulturowych, z najdziwniejszych sytuacji egzystencjalnych. Bełkoczący bez sensu świat – czy to chciał Pan opisać?

Myślę, że chciałem przede wszystkim opisać sytuację konfrontacji pomiędzy orzekaniem o rzeczywistości i rzeczywistością, a więc związek pomiędzy mową badyli a nazywającym ową mowę językiem ludzi, warunkowanym pychą antropologiczną. W kilku miejscach książki jednak dochodzi do odnalezienia owe pierwotnego rytmu orzekania, śpiewania w ogień w ogień, w ogień, kiedy okazuje się, że ta pycha antropologiczna ginie wyzwolona przez rytm mowy zapatrzonej w istnienie, oddającej jego tętno, puls. Znowu jest tak samo, bowiem okazuje się, że odnalezienie tego rytmu musi się odbyć poprzez bełkotliwą polifoniczność. Cieniem tej mowy bytu jest każda wypowiedź, wątłym, drobnym cieniem. Więc nie jest to bełkot: znowu jest wizja: znowu w pociągu: kiedy bohater widzi nalepkę, reklamówkę na szybie, a za tą szybą świat; i kiedy mówi: *cienie się nie, cie niesie... język*, który jest jak ta nalepka na szybie. W tej samej wizji zarazem pojawia się „wyczytanie" rzeczywistości, kiedy bohater dostrzega zapisany ludzkim istnieniem świat, zapisany w rzeczach, w miejscach. Ale nie poprzez „nalepkę", tylko poprzez odszukanie rytmu. Zresztą ogromnie wiele wątków porusza *Trzecia część*: na przykład wątek myślenia przyczynowo-skutkowego, które jest tak samo – w myśl przyjętej w tej książce filozofii docierania do- jakoś warunkowane pychą antropologiczną, wpychaniem się rozumu, intelektu w akcie rozumienia na pierwsze miejsce. To się zaczyna strasznie banalnie, wstrętnym rymem, ale to dlatego, że to jest wstrętne wpychanie się przed „mowę rzeczywistości": *Gołąb tłucze się w kolcach róż/Nie poleci w niebo już*. Każda z tych XI części przynosi wgląd w coraz inną naszą tendencję do kategoryzowania, więc oddzielania się od tego, co istnieje. Wyprawa jest karkołomna, bo dodatkowo toczy się w języku, więc właści-

wie na terenie „wroga". Ot, partyzancka potyczka...

Nadzieję, chyba widać tylko w motcie, które mówi, że jedynie tajemnicza trzecia część ocaleje po to, by zostać przeprowadzoną przez ogień. W Księdze Zachariasza *czytamy, że po trudnych próbach garstka wybrańców zostanie przez Pana uznana za Jego lud. Jednak w Pańskiej „Trzeciej części" tego pocieszenia nie znajdujemy. Dlaczego?*

Nie ma mowy o pocieszeniu, *nie skończyła się jeszcze dziejów praca.* U Zachariasza jest wypalanie. Co to znaczy, że się jest Jego ludem? Że się jakoby przeszło na drugi brzeg, przez ogień, przez morze. Mnie się wydaje, że w *Trzeciej części* bohater poddawany jest próbie ognia w sposób dosyć jednoznaczny i płonie w tym ogniu i spopiela się wiele z jego formuł egzystencji, form, które nas chronią przed nami samymi. Że pozbywając się tych palących się, wypalających się formuł (ile ich jest? od formuły Polak-katolik, poprzez formułę: język poetycki, do formuły: pychy antropologicznej), bohater wyzwala się do poznania. Dlatego tak mocno mnie zabolało, kiedy od jednego dobrego kolegi usłyszałem, że *Trzecia część* to książka skłamana. Mnie się wydawało, że ta książka jest absolutnie szczera. Dla mnie filozoficznie ważna jest dialektyka: nie negować formy istnienia, ale jednocześnie nie utożsamiać się z nią. W końcu *istnienie wyraża się w formie.*

Pański temperament religijny czasami wydaje mi się podobny do temperamentu Lwa Szestowa. Człowiek rzucony we wrogi, pogrążony w ciemnościach i naznaczony bólem świat, człowiek żarliwie wierzący, ale zarazem bardzo oddalony od Stwórcy, człowiek rozgorączkowany i niekiedy wściekle walczący z innymi – to Wasz wspólny bohater.

Może ma Pan rację. Tyle, że dla mnie (ja nie znam dobrze Szestowa) świat nie jest wrogi, ale raczej świat jest terenem „przecierania się" osobowości, ludzkości w człowieku. Świat z tej racji też nie może być wrogi, bo stworzony został z Miłości. Czuć zresztą tę Miłość, kiedy człowiek dokładniej przyjrzy się światu. Ale co to znaczy dokładniej przyjrzeć się światu? To znaczy wyzwolić się z pychy, wyzwolić się z nakładania masek na świat; jedną z wielu tych masek jest język w swojej funkcji orzekania, trzeba tę funkcję poddawać nieustannej próbie ognia, inną jest maska poetyckości, czy rozumianej jako koncepcja klasyczna (formy, harmonii) czy koncepcja romantyczne (dusza świata); chodzi o wyzwolenie się z koncepcji, chodzi o dopuszczenie do głosu owej Miłości... Ale ona może być niema! No to więc chodzi o podjęcie próby dopuszczenia Jej do głosu, nawet jeśli jest ona niema! Nie przekroczymy swojej człowieczości, ale nikt nam nie może zabronić podejmowania prób przekroczenia swojej człowieczości. Nawet w akcie orzekania (czy to poetyckiego czy zwyczajnego, codziennego.) To jest ta mordercza-piękna-zachwycająca dialektyka naszego istnienia w świecie: będąc w -, nieustannie dążyć do przekroczenia bycia w -, ze świadomością pokorną, że gdyby nie bycie w- , nie mielibyśmy szansy wykraczać poza bycie w -.

Lubi Pan ten tomik?

Tak, lubię. Nie tylko dlatego, że udało mi się stworzyć coś nowego w polszczyźnie, zbudować jakiś ton w poezji, ale też dlatego, że po napisaniu tej książki odczułem wielką ulgę, jakbym wstał z długiego snu.

Ten tomik pozwolił mi też poczuć w sobie moc, wyzwolił mnie z lęków.

Coś Pan teraz pisze?

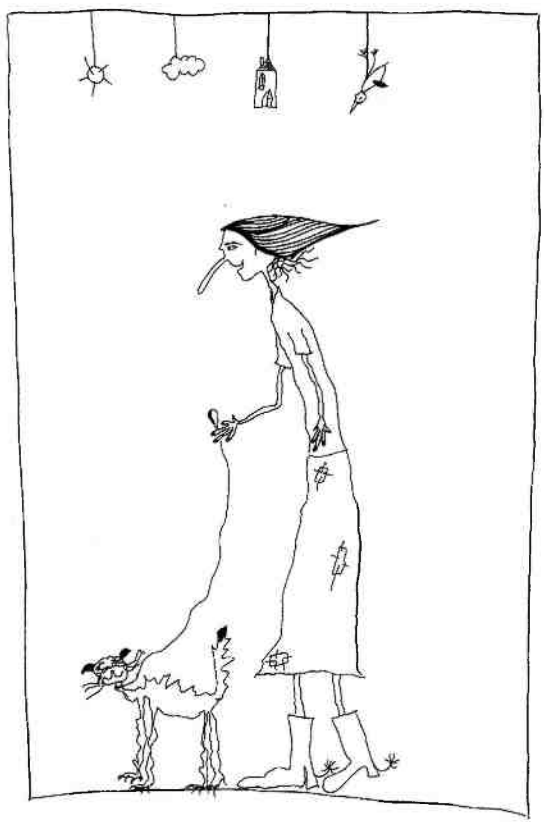
Piszę. Jestem w trakcie pisania 25 ód. Jakiś rok temu napisałem pierwsze trzy. Potem skutecznie mi odeszła ochota na jakiekolwiek pisanie, ale jednak myślę, że nie jem chleba nadaremno. Te ody są do napisania. Tylko potrzeba trochę czasu. Trudno mi jest znaleźć język po *Trzeciej części.* Wiem co będzie kwestią zasadniczą: „to, co jest w środku". Chciałem tam wprowadzić poezję,

bo mnie to niezwykle interesuje, a zupełnie nie wiem, co jest „tam w środku", co jest „w środku człowieka", pod tymi jego wszystkimi maskami, formami, formułami, zajęciami. Czy tam jest coś? Czy tam nie ma nic? A jak jest czy to jest „nazywalne"?

Na koniec chciałem zapytać Pana, o Pańskie aktualne lektury. Czy poza Mickiewiczem, Akwinatą, Horacym, Papieżem, coś Pan jeszcze z prawdziwym przekonaniem podczytuje?

Właściwie poza Mickiewiczem, żadnego z wymienionych przez Pana autorów nie czytałem od dosyć dawna. Trochę studiuję sobie J. L. Austina, podczytuję Wittgensteina, sporo czytam o retoryce, od antyku do współczesnych teoretyków retoryki. Jak zwykle wiele Arystotelesa, teraz więcej o teorii politycznej i etyce niż o metafizyce. Więcej mam planów lekturowych niż lektur, niestety. Czas się, proszę Pana, kurczy i niekiedy jakoś dziwnie boję się, że będzie za późno, że nie zdążę. Ile zostało? Obawiam się, że mniej niż minęło. Więc martwię się niekiedy, że nie zdążę spłacić należycie tego długu wdzięczności, za wszystko co mnie w życiu spotkało. Czuję się wielkim dłużnikiem, a spłatę widzę w ten sposób, że uczciwie będę się starał jak najwięcej zrozumieć. A może przede wszystkim coraz mniej się lękać zrozumieć.

Poznań – Bloomington, IN, 2003.



Ewelina Rosiak

Małgorzata Mikołajczak

„To nie jest ślepa ulica..." O chrześcijańskim wymiarze poetyckiej eschatologii Zbigniewa Herberta

Chcę skręcić do katedry
widok się nagle urywa
nie ma dalszego ciągu
po prostu nie można iść dalej
a przecież dobrze wiem
to nie jest ślepa ulica
(*Moje miasto* HPG)

Za sprawą opublikowanej w 2002 roku korespondencji Zbigniewa Herberta i Jerzego Zawieyskiego powrócił sprowokowany niegdyś przez Pawła Lisickiego, podjęty przez Aleksandra Fiuta i innych badaczy problem – religijności poety. Dwudziestoparoletni Herbert traktuje starszego pisarza jako swego duchowego powiernika i wyznaje: *często rozmawiam z Panem w myśli i to mi bardzo pomaga. Zwłaszcza teraz, gdy szukam Boga i wiem, że już niedługo go znajdę* (HZ 28)[1]. Autor listów pisze o głębokich doznaniach związanych z przyjęciem komunii świętej, o religijnym niepokoju i niechęci wobec postawy, traktującej religię w kategoriach łatwej recepty na życie.

Te i podobne wypowiedzi sytuują doświadczenie wiary w centrum duchowej biografii młodego poety. I tak jak po opublikowaniu cyklu *Brewiarzy* trudno utrzymać tezę o „pustym niebie Pana Cogito" i nieobecności tematu Boga w świecie poetyckim Herberta, tak po lekturze *Korespondencji* nie sposób zbyć milczeniem religijnych poszukiwań przyszłego autora *Pana Cogito*. Odsłonięta „tajemnica duszy" uchyliła – rzec można – nakaz dyskrecji wobec religijności Herberta.

Pamiętać jednak trzeba, że ze swoich duchowych rozterek poeta zwierzał się Zawieyskiemu tylko w pierwszej fazie korespondencji. Później, gdy miejsce pierwszego mistrza zajmuje Henryk Elzenberg, i gdy relacja z pisarzem ulega rozluźnieniu, Herbert tak chętnie jak przedtem nie spowiada się ze swoich grzechów, a problemy wiary traktuje z wyraźnym dystansem. Sylwetkę św. Augustyna wypiera nieco komiczna postać *pośledniego gatunku anioła* (bliskiego, jak się zdaje, krewnego Szemkela z wiersza *Siódmy anioł*), który – w roli wyrzutu sumienia – każe pisać zaległy list do przyjaciela (HZ 125); a zapewnienie o modlitwie opatrzone zostaje komentarzem: *Pan Bóg rzadko słyszy mnie «na klęczkach», więc może zwrócił uwagę* (HZ 150).

Tendencja dystansowania się wobec religii przenika do tekstów poetyckich. Znamienne, że Herbert nie zdecydował się na opublikowanie w tomikach tych wczesnych utworów, które nosiły ślady „religijnego niepokoju" autora (*Usta proszą, Tyle, De profundis*). Echa „walki duchowej" wracają dopiero w cyklu *Brewiarzy*, w którym poeta rezygnuje z pośrednictwa roli czy maski, i zwracając się do Boga pisze o źle dobra-

nych akordach, potarganych nutach, o niemożności naprawienia popełnionych krzywd. Zanim jednak uczyni to bezpośrednie wyznanie, tak w wierszach, jak i w listach pisanych do Elzenberga oraz wypowiedziach publicystycznych daje wyraz postawie dalekiej od katolickiej ortodoksji. Jej wyróżniki to silne przekonanie o „świętych obcowaniu" (pojmowanym również w duchu Eliotowskim – jako czynnik inspirujący rozwój kultury) oraz niewiara w zmartwychwstanie. Oba znajdują odzwierciedlenie w twórczości poetyckiej – w akcentowaniu roli pamięci i cierpienia.

Powstające w tym czasie utwory, właściwie cała niemal dojrzała twórczość poety, przynosi wizerunki obcego nieba i nieludzko doskonałych, okrutnych aniołów; od czasu do czasu pojawia się tu postać Boga – obojętnego na losy świata Demiurga (*W pracowni*), niezrozumiałego w swych decyzjach Ojca (*Rozmyślania o odkupieniu*), niepojętego Logosu (*Homila*), a także (od tomiku *Napis*) – cierpiącego Chrystusa. Sfera nawiązań do Pisma Św. i tradycji judeochrześcijańskiej jest przy tym u Herberta bardzo rozległa (dotyczy Starego Testamentu, zwłaszcza Księgi Rodzaju, Księgi Izajasza i Księgi Psalmów, Ewangelii, Apokalipsy oraz obrzędowości) i obok odwołań do antyku stanowi najważniejsze źródło lirycznych wątków i motywów. Bez wątpienia ów nurt funkcjonuje – na co zwrócił uwagę Fiut w artykule *Język wiary i niewiary*[2] – na prawach odmiennych niż mitologiczne wątki . Tym, co łączy tradycję judeochrześcijańską z wyobrażeniami religijnymi zaczerpniętymi z innych obszarów kulturowych (głównie mitologii greckiej) jest funkcja interpretacyjna i wartościująca: kondycja religii i stan wierzeń są probierzem desakralizacji rzeczywistości, odbiciem napięć charakterystycznych dla epoki i podmiotu. Nośność tej tradycji nie wyczerpuje się jednak w metaforyce obrazującej kondycję świata, nie ogranicza do rezerwuaru motywów i symboli (często transponowanych w konteksty laickie). Autor wspomnianego artykułu zauważa: *Tymczasem rzut oka na wiersze wystarcza, by stwierdzić, że Herberta od początku zaprzątają zagadnienia życia i śmierci, zbawienia i potępienia, duszy i ciała, że aniołów jest w tej poezji zatrzęsienie, a wyobraźnia nader chętnie zwiedza niebo i piekielne czeluści*[3].

Dzieje się tak zapewne również z tego powodu, że u początków poetyckiej drogi Herberta i u źródeł jego poetyckiej wyobraźni znajduje się wizja katastroficzna; z niej wyrasta historiozofia, wyznaczona kluczowymi momentami biblijnej historii: stworzenia – upadku – wcielenia-odkupienia – ponownego przyjścia. Schemat oparty na podobnym ciągu pojęć (harmonia – upadek – odkupienie – odzyskanie harmonii), przywołuje Ryszard Przybylski, pisząc o rozbiciu „liry Orfeusza" i załamaniu spójnej wizji świata. Jego zdaniem, w twórczości współczesnych poetów-klasycystów, także w poezji Herberta, załamało się religijne pojmowanie świata i nie da się restytuować obowiązującej niegdyś chrześcijańskiej koncepcji dziejów[4]. Jednak w wypadku autora *Struny światła* to rozpoznanie nie wydaje się tak oczywiste. Wątpliwości budzi nie tylko obecność topiki noszącej znamiona katastroficznej konwencji (w *Strunie światła*, a także w tomiku *Hermes, pies i gwiazda* spotkać można aluzje do pożaru i potopu jako konsekwencji Bożego gniewu, wśród pasażerów ocalałej po potopie arki umieszcza siebie autor dużo późniejszej *Elegii na odejście*), nie tylko ponawiane gesty ocalenia. Istotne wydaje się przede wszystkim uparte powracanie do kluczowych momentów chrześcijańskiej historii, poetyckie drążenie tematu upadku i ofiary oraz wyraźnie zarysowana, zwłaszcza w późnej twórczości Herberta – idea powrotu.

Wskazany wyżej wzorzec-szkielet odnaleźć można na różnych etapach rozwoju twórczej refleksji. Poeta wypełnia go obrazami, zaczerpniętymi z innych obszarów kultury, dopełnia treściami pozbawionymi religijnej dosłowności. Tak na przykład sytuacja Ika-

ra, który decyduje się na upadek (w wierszu *Dedal i Ikar*), rozgrywa się w sferze mitu, ale zawiera sygnały pozwalające odnieść ją do ofiary Chrystusa. Podobne skojarzenia uruchamia los Dionizosa – bohatera prozy *Ofiara*, który w chwili smierci *Płakał. I przywoływał Boga na świadka.*

Księga Rodzaju i zapisana w niej historia stworzenia–upadku zdaje się zawierać jeden z podstawowych dla Herberta scenariuszy historii narodu i pojedynczego człowieka. Bohater wiersza *Książka* z uporem i wciąż na nowo wraca do początków lektury: *Od pół wieku tkwię po uszy w Księdze pierwszej rozdział trzeci wers VII.* Jeśli przytoczoną lokalizację odnieść do Biblii (a pozwala na to między innymi sygnał pochodzący z innego wiersza poety), okazuje się, że podstawowym zadaniem lirycznego podmiotu Herberta jest zrozumienie istoty i skutków „pierwszego upadku". To doświadczenie, wpisane w kondycję człowieka, ciąży na całym pisarstwie autora. Już w *Strunie światła*, tworząc świat przedstawiony, odbudowując rzeczywistość poeta osadza ją w kontekście tamtego zdarzenia. W wierszu *Ołtarz*, ukazującym procesję ofiarną, bohaterem jest pascalowski człowiek – *uniesiony wysoko na grzbiecie ziemskich gatunków* i zarazem *bardzo mizerny i bardzo godny pogardy* (SS, 64). Podobne konotacje znaleźć można zarówno we wczesnej twórczości, jak i w dojrzałych utworach. Do związanej z grzechem nagości nawiązuje symbolika *nagiego miasta*, które jest *godne siarczystego gniewu* (*Miasto nagie* SP, 46); w kontekście Księgi Rodzaju interpretować można sytuację *małego ptaszka*, który siedzi na drzewie *rozłożystym jak drzewo rodzaju* i postępuje według wskazówek mieszkającego na nim węża (*Mały ptaszek,* HPG, 91), bohaterów wiersza *Pan Cogito – zapiski z martwego domu* (ROM), przyrównanych do owoców upadłych z drzewa życia oraz podmiotu, który w utworze *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM) wyznaje: *została nam nagość i stoimy nadzy / po prawej lepszej stronie tryptyku / Ostateczny Sąd.*(30)

Konsekwentnie w poezji Herberta odnaleźć można kolejne etapy biblijnej historii. Wątek wcielenia-odkupienia znajduje wyraz w wierszach zawierających motyw pasyjny (*Na marginesie procesu*, *Męczeństwo pana Naszego...*, *Hakeldama*, *Rozmyślania Pana Cogito o odkupieniu*, *Domysły na temat Barabasza*) oraz w aluzjach do ukrzyżowania (o *kolcach i ostrych kamieniach* związanych z upadkiem mówi wiersz *Dedal i Ikar*, *przebite dłonie* wymienia poeta w utworze *Poległym poetom*, *ogrójec zdrady* pojawia się w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list*, a *ukrzyżowany wielokrotnie przez miejsce i czas* (R, 59) i związana z tym ofiara – w wierszu *Rovigo*). Natomiast wizja Sądu Ostatecznego zostaje bezpośrednio przywołana we wspomnianym wierszu *Ołtarz*, w głośnym utworze – *U wrót doliny*, jego wyobrażenie konotuje sytuacja przedstawiona w wierszach *Trzy studia na temat realizmu* oraz *Widokówka od Adama Zagajewskiego*. O *końcu czasów* mówi się tu zarówno w nawiązaniu do tzw. „małej apokalipsy" z Księgi Izajasza (*U wrót doliny*, *Arijon*), jak i do Apokalipsy wg św. Jana (*Śmierć lwa*, *Widokówka od Adama Zagajewskiego*). Warto przy tym zauważyć, że w utworach pochodzących z ostatniego okresu, w których poeta powraca do początków – koniec wiąże się nie tyle z zapowiedzią zniszczenia, co z odrodzeniem. Takie skojarzenia uruchamia *czas odnowy* z wiersza *Pora* oraz zapowiedź otwarcia *Nowej Karty z Portretu końca wieku.*

W poezji autora *Brewiarzy* Biblia stanowi konstytutywny element myślenia o świecie, ona też wyznacza podstawową sferę odniesień dla recepcji negatywnej: polemicznie rozwijanych wyobrażeń raju i duszy, alternatywnie wybieranych postaw etycznych i filozoficznych, wśród których miejsce najważniejsze zajmują stoicyzm i egzystencjalizm. Herbert „przymierza" tradycję judeochrześciojańską do sytuacji człowieka współ-

czesnego, konfrontuje ją z innymi systemami światopoglądowymi, a przede wszystkim – z kształtem „czasu marnego" i kondycją człowieka żyjącego w epoce postnietzscheańskiej. W religijnej kontestacji poety rozpoznać można echa romantycznego i młodopolskiego „wadzenia się z Bogiem"; nienowy zdaje się być powód buntu – cierpienie człowieka (także przysłanego na ziemię Syna) i obojętność nieba. Charakterystyczna jest przy tym dynamika relacji: traktowanie Boga (zawsze nieodgadnionego) jako obojętnego na losy świata Demiurga (taki jego obraz pojawia się w wierszach *W pracowni*, taką sugestię zawiera wiersz *Dęby*) i Logosu (*Homilia*) ukazywanie go jako Ojca, który pozwala na ofiarę Syna (*Rozmyślania Pana Cogito o odkupieniu*, *Rozmyślania o ojcu*), a wreszcie – jako twórcę ładu świata (*Modlitwa Pana Cogito – podróżnika*, *Brewiarz*). Podobna zmienność dotyczy przedstawienia katedry. Ów namacalny znak Królestwa Niebieskiego na ziemi raz jawi się bohaterowi jako *krab katedry ślepy ociekający sadzą* (*Pożegnanie miasta* N, 18) bądź *katedry szpon wskazujący* (*Miasto nagie* SP, 45), innym razem – jako forteca chroniąca przed *natarciem ohydnych bloków mieszkalnych* (*Widokówka od Adama Zagajewskiego* R, 28). Waloryzacja zmienia się z czasem. W utworach pisanych w późniejszym okresie kształt katedry staje się – niczym wzorzec w Sèvres – odniesieniem dla oglądanych krajobrazów (w wierszu *Sekwoja* (PC, 28) mowa jest o *gotyckich wieżach z igliwia w dolinie potoku*, w *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika* (ROM, 21) Wielki Kanion przyrównany zostaje do *stu tysięcy katedr zwróconych głową w dół* oraz estetycznych poszukiwań (zdania konstruowane przez autora Brewiarza winny być *rozległe tak by w każdym z nich znalazło się lustrzane / odbicie katedry, wielkie oratorium / tryptyk*).

Zanim tak się stanie, Herbert uparcie poszukuje drogi. Bohater wiersza *Moje miasto* w sennym marzeniu próbuje odtworzyć zapamiętany z dzieciństwa obraz i zatrzymuje się bezradny w momencie, kiedy zamierza skręcić do katedry. *Widok się nagle urywa / po prostu nie można iść dalej*. W próbę zrekonstruowania wizerunku, podobnie jak w wysiłek przeniknięcia sensów Księgi oraz pragnienie odzyskania całości – wpisana została klęska. Klęska, ale nie rezygnacja. Rozbicie świata i zagubienie podmiotu nie przekłada się na zanegowanie sensu poszukiwań. *a przecież dobrze wiem / to nie jest ślepa ulica* – twierdzi podmiot *Mojego miasta* (HPG, 75).

***

Próba rekonstrukcji chrześcijańskiego wymiaru wierszy Herberta skazana być musi na domysł i niepełność. Brak bezpośrednich religijnych deklaracji, dynamika i wewnętrzna złożoność poetyckiej refleksji, jej uwikłanie w wątki filozoficzne i etyczne pochodzące z różnych obszarów, bronią przed stawianiem ostatecznych diagnoz. Trudno jednak wyrzec się tej ścieżki interpretacyjnej, którą podpowiada lektura Korespondecji, którą potwierdza przesłanie Brewiarzy. *Nie wiem, jak długo jeszcze będę się zmagał z łaską Tego, «który jest bardziej mną niż ja sam»* – pisał poeta do Zawieyskiego (HZ 35). Z tej perspektywy poetyckie dociekanie tajemnicy istnienia, uparte powracanie do motywu upadku i ofiary oraz imperatyw rozpoczynania na nowo układają się w swoistą *itinerarium mentis ad Deum* i wiodą w kierunku katedry.

Małgorzata Mikołajczak

---

[1] Cytaty w tekście wg następujących edycji oznaczonych skrótem:
HZ – Z. Herbert, J. Zawiejski, *Korespondencja 1949-1967*, Warszawa 2002; Inne tomy Herberta wg wydań: KM – *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2001, SŚ – *Struna światła*, Wrocław 1994, SP – *Studium przedmiotu*, Wrocław 1995, HPG – *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, ROM – *Raport z Oblężonego Miasta*, Wrocław 1992, R – *Rovigo*, Wrocław 1992, N – *Napis*, Wrocław 1996, PC – *Pan Cogito*, Wrocław 1993.

[2] A. Fiut, *Język wiary i niewiary* [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.

[3] *Ibidem*, s. 265.

[4] R. Przybylski, *Między cierpieniem a firmą* [w:] *Poznawanie Herberta*, *op. cit.*

Karol Maliszewski

* * *

I widziałem spadającą gwiazdę,
wysiadł długopis, zbrzydł zeszyt,
chciałem od nowa, „jestem stary"
mówiło wszystko, najpierw świat,

koleżanka z pracy, wreszcie chłopak,
z którym siedziałem w ławce
kiedyś. Kadr drgał jak karp,
rzucał się w ramce telewizora

film do znudzenia, chciałem
od nowa, wyszedłem z domu,
ale te gesty były gotowe, kopia

kopii chciała dokopać; ten błysk
na niebie, czy jeszcze dla kogoś –
widziałem gwiazdę, ktoś mówił „spadaj".

Lament

Nagle oparłam się o grób jak
o arkę przymierza. Nie wiem, co tutaj
robię, jaka fala przyniosła moje
gadające zwłoki. Śmieszna w zbyt
grubym płaszczu, przekrzywionej
czapce. Siedzę na obcym grobie,
bo przy moim nawet
ławeczki nie ma. Nie ma
łazienki, nie ma przedpokoju –
pamiętam jego słowa
sprzed trzydziestu lat.

Szybko zrobił łazienkę,
przebił się piętro wyżej,
dobudował pokój.
Tam na dole pełza jego
cień. Jest jak robaczywy
muchomor, lekko potrącony
podkutym obcasem Boga.
Kim ja jestem? Czy
miał w planach moją
dalszą przyszłość?
Czego chce ode mnie świat,
skoro wcześniej zostawił
na dnie morza rzeczy i głosów?
Maleję i oddalam się,
zarysy gór coraz słabsze.
Żeby chociaż jakaś córka
czy syn.

Krynica

Skuty, złożony; rym do środka
ziemi; milczy przy kamieniu,
chyba zawstydzony;

kto nie był potokiem
ni razu, żywą żyłą
pod lodem, ten

jest jako rtęć, łza w toku,
gipsowy odlew zwichniętej
przestrzeni;

futra kobiet
idące kołyszą
kościołem.

(cały czas)

Cały czas rośnie,
jak nie ty, to ktoś rośnie;
ptak rośnie, przyleciał w nocy
w lutym, w śnieżycy,

ulica jest nieoświetlona, chory
transformator na środku;
ptak jakby kiełkował
w ciemności.

Prosta historia

Do tylu kościołów wchodziłem
daremnie, gipsowe figurki śmiały się ze mnie...
Pozostawione dzieci płakały,
resztki Boga trzeba było wyskrobywać
z ich zabłoconych kurtek,
ojciec buszował w knajpach, nawiedzał dziwki,
świat oddalał się jak chybotliwy wagonik
bez konduktora, bez maszynisty;

potem takie same dzieci spotykałem
w szkołach, uczyłem je poprawnej pisowni
własnych nazwisk, wpatrywały się we mnie
jak w maszynistę, wybierałem z nich
najlepsze do składu na mecz
z sąsiednią biedą, i kiedy obrzucały się błotem
na boisku pod hałdą, miałem łzy w oczach.

Wiem, miało być o Bogu.

Piosenka z końca lutego

Czytanka świata otworzyła się tu
na obrazkach z zimy
i pan nauczyciel zza chmur, zza brzóz
wyjaśnia wszystkim, co my tu robimy.

Widzicie, dzieci, poranek lutowy
w pewnej części Sudetów Środkowych,
na krańcach horyzontu gorzki róż
przechodzi w śliwkowy, i staje się już

coś nietutejszego: wrastają w szadź
łzy Matki Boskiej lub kogoś takiego;
pejs starozakonnego, kieł ziemniaka
gdzieś w kącie kuchni nieba –

tyle o księżycu. Z prawej krzyże cmentarza
i główkę krokus wynieść się odważa
na światło, mróz, lodowe pęknięcia.

Dzięki, światło, za światłość –
to głoska różnicy,
ale nam pozwala wychynąć z piwnicy.

Piosenka z końca maja

Widzę to i nie wiem, co powiedzieć,
najmniejsza rzecz pulsuje własnym życiem;
i nie ma śmierci we mnie ani wokół,
ucz się umierać, jeszcze bardziej istnieć.

To łyse wzgórze cierpliwie porasta,
był kamieniołom, nie ma po nim śladu,
matka rudzika wyrzuciła z gniazda,
ma jeszcze troje, sposobi do śpiewu.

Jest jedwab łąk w maju, sprzedaj go
na sztuki; jest pluszcz na kamieniu
i strumyka szuka – pełno go było

przed rokiem. Ciebie nie ma, dziewczyno,
na razie masz ciało...
na resztę można całe życie czekać.

Karol Maliszewski

Mirosław Gabryś

***

spuchnięty zegar.
wskazówki są wyraźne lecz pies ciągnie
w przeciwną stronę. niech żyje parasolka zmarłego miasta
z nieodłączną tancerką –
właścicielką idealnych reprodukcji ogrodu rozkoszy.
plac zabaw bez obroży. kolorowe drzewa
zapowiadające cyrk z piaskiem.

***

rentgen mówi że płuca będą czyste.
jeszcze mają powietrze. jeszcze możemy sie przejechać
z figlarnym wiatrem co strąca czapki. wyheblowaną tchawicą
z widokiem na szpital kaplicę i rzeźnię.
a mięso wisi jak krawat. albo to krawat
wisi jak mięso gdy trzeba jechać na ślub.
tam dużo jest marmuru. *weźmiemy lampę błyskową*

***

tak długo szedł zboczem wydmy
aż rozsypał się zegarek. lekarz dotknął przegubu
i stanął tyłem do okna. firanka odcedziła światło.
o świcie mewy krzyczą najgłośniej. puszczają falochrony.
najbliższa rodzina patrzy jak cieknie drewno.
ona buduje z piasku. zamek obronny buduje
gdy łódź odbija od brzegu.

***

obce kroki w korytarzach mózgu.
w jednej klatce cały film. i wszystkie nerwy na planie
usiłujące przekroczyć granicę nad płetwą w sennej rzece.
w stawach ruszają się stawy. to ja tak fotogenicznie płynę
zdjęty w całości. (*nic nie mów bo nie istniejesz*).
w wazonie pływa kwiat. prawdziwy cięty kwiat.
w wazonie jest lekarz.

***

pająk na szpitalnym prześcieradle.
odnóża to gwiazda to ciemne ramiona słońca.
więzienne ramiona krzepnącej krwi.
tymczasem kolana są z drewna.
i z drewna jest próg.
a jeśli nagle wystygnie krajobraz?
i zdjęcie zobaczy chory?

***

wyżuty świat trzeba wypluć.
on żyje w każdym zakamarku ust. w każdym ruchu.
przylepił się natręt ale już dzwonią zęby
bo oto ostatnia runda a sędzia nie doliczy.
już dojechał ksiądz.
już można przymierzyć obrączkę.
przyszły właściciel czeka na zmianę świateł.

***

poławiacze pereł na dyskotece są samotni.
wenus śpi a oni chodzą jak lunatycy
gdy w ciemnej bramie śpiew syren. i klątwa pomarańczy –
zakochani w idealnej półkuli przekraczają południk zerowy.
to tylko dyskoteka. a oni chodzą na kurs prawdziwego tańca
z manekinami. z plastikowymi bóstwami
rozmawiają przed snem.

Mirosław Gabryś

Zofia Zarębianka

Moc lęków
Kilka refleksji wokół wierszy Joanny Pollakówny

Czy „pod spodem" tekstów Joanny Pollakówny mieszka lęk ? Czy jest to w ogóle usprawiedliwione pytanie wobec wierszy tak bardzo prześwietlonych blaskiem nadziei, świadomie umocowanych w trudnej i pełnej zmagań wierze w Sens ostateczny? Czy jednak rzeczywiście wiara miałaby znosić lęk? Czy można, zwłaszcza w XX, XXI wieku, pomyśleć poezję o nacechowaniu egzystencjalnym, która obeszłaby się bez komponenty lęku jako jednej z sił generujących pisanie? Czy doświadczenie dojmującego bólu, jakim przeniknięta jest cała twórczość Pollakówny, miałoby już eliminować z pola świadomości podmiotu mówiącego inne doznania?

Na pozór, przy nieuważnej, czy tylko zbyt pobieżnej i powierzchownej lekturze, może ujść uwadze, że w tym doświadczeniu poetyckim i egzystencjalnym, w tym specyficznym światoodczuciu zbudowanym z mozolnie przekraczanego cierpienia, obecność lęku wyznacza istotne obszary wewnętrznej topografii lirycznej bohaterki. *Kto mnie budzi przed świtem, po ciemku,// by mnie przeszyć czarnym prądem lęku?*[1] Tego rodzaju bezpośrednich wyznań, co prawda, nie znajdzie się w tej niezwykle powściągliwej emocjonalnie twórczości wiele. Cytaty takie jak powyższy dowodnie jednak świadczą o tym, że sfera irracjonalnego lęku przed nienazwanym wyraźnie daje o sobie znać i kształtuje tym samym światopoglądowe oblicze bohaterki, jej stosunek do siebie, świata, Boga i innych. Trzeba więc zapytać, o jaki lęk chodzi? Czy pojawiający się w tej poezji, określony tym jednym krótkim słowem: „lęk", stan ma charakter jednorodny? Zatem lęk? A może lęki?

W rozumieniu psychologicznym pojęcie lęku oznacza, najogólniej rzecz ujmując, nieprzyjemne odczucie obawy i niepokoju, którego przedmiot bywa zwykle mniej wyrazisty niż przedmiot strachu. W nurtach filozofii egzystencjalistycznej lęk staje się synonimem metafizycznego niepokoju, objawiającego irracjonalność i absurdalność ludzkiego losu oraz niepewność co do perspektywy eschatologicznej. W takim ujęciu lęk bliski byłby trwodze, drżeniu, bojaźni w rozumieniu Kierkegaarda. W aspekcie teologicznym, jak podaje definicja Karla Rahnera, lęk wyznacza fundamentalną kondycję człowieka w jego indywidualnej historii zbawienia i związany jest z nierozstrzygniętym – w perspektywie losu jednostkowego – wynikiem zbawczej misji Boga.

Twórczość poetycka Joanny Pollakówny eksploruje wszystkie wymienione typy lęków, w szczególny jednak sposób zaznacza się w niej lęk w rozumieniu teologicznym, wskazanym przez Karla Rahnera. Nie znaczy to, oczywiście, by bohaterce tych wierszy nieznane były stany bolesnego lęku karmionego trwogą i zwątpieniem w istnienie czegoś poza linią doczesnego horyzontu. *Więc dokąd po tej drabinie bólu, / stromej, zawrotnej drabinie bólu? /Czy w lodowatość bez oddechu, / czy w ul niebieski nieskończony* [...][2] W innym wierszu pojawia się, dyktowane tym samym, napiętym i pełnym grozy lękiem następujące pytanie: *Czy jest tam rzeczywiście wyczekująca miłość / cie-*

pła i chłonna noc, wieczne odpoczywanie [...][3] Ewentualność braku jakiegokolwiek „dalszego ciągu", możliwość egzystencjalnej i ontologicznej pustki, nicości: *to za dławiącym snem / mozołem żelazistym / czerń lawiną rozbłyśnie / runie ze świstem / w rozległość lat bezświetlnych / bezdźwięcznych, przezroczystych / w doskonałość nicości / pustkę Myśli Wieczystej*[4] – intelektualnie jest więc brana przez bohaterkę pod uwagę i poważnie rozważana. Wewnętrzna niezgoda na tego rodzaju rozwiązanie światopoglądowe uruchamia jednak proces budowania – ponad lękiem – nadziei i żarliwego zawierzenia: *Moje okna są ciemne, bólem zatrzaśnięte, / muszę wierzyć, że jesteś za matowym szkłem, /*[...] *i że na końcu drogi drogę mi zabiegniesz, /* [...] *Nieznany, w swym ogromie i w mej krwi ukryty. /*[5] Lęk i zwątpienie, obawa przed nicością pośmiertną zostają w poezji Pollakówny zrównoważone i w pewien sposób przekroczone poprzez trudne i ciemne zawierzenie. Lękowi przed *Pustką Myśli Wieczystej*[6] przeciwstawiony zostaje akt woli, wybierającej ufne trwanie wobec Tajemnicy i żmudny powrót do Początku: *Chcę myśleć, że bezwładną, lecącą jak kamień, przytrzyma czarna lina / ściągnięta boleśnie. / Chcę myśleć, że zawisnę w pół drogi, w pół pędu / w graficznie ostrym, czarno-białym śnie, / nad progiem przerażenia / obłędu i błędu.*[7] Przedstawiony poprzez przytoczone cytaty lęk nosi znamiona lęku egzystencjalnego, bliskiego trwodze bohatera Pascala postawionego wobec ogromu zionącego grozą, wrogiego Wszechświata.

Doświadczenie, w którym eschatologiczną nadzieję uznaje się za iluzję, a światło za zwiastuna kłamstwa: *kiedy niebo płynące układa się w smugi / kędzierzawe, różowe, rozciągnięte sennie. /A to wszystko jest kłamstwo, słodkie przywidzenie! Tylko kawki nad domem. Powietrza zmierzchanie; / a tuż zaraz nienawiść, lęk i umieranie / a tuż zaraz czerń i ostra krawędź zgrozy*[8] – poniekąd zostaje więc wzięte w nawias, ustępując miejsca świadomie wybranej i wypracowanej postawie bardziej afirmatywnej. Choć więc tego rodzaju, przejmujący lęk przed nicością, jest obecny w przeżyciu lirycznej bohaterki, nie pełni – mimo istnienia sfer mroku, ciemności, niewiary, zwątpienia – dominującej roli w jej spojrzeniu na rzeczywistość, także tę pozadoczesną. Ostra świadomość tragizmu istnienia manifestująca się poprzez lapidarną konstrukcję, wzmagającą dodatkowo wrażenie dramatyzmu nieodwołalności i niezmienności wyroków losu choćby w wierszu takim jak ten: *Przecież to wiesz / – nie ma pocieszeń. Jest to co jest / i oschły cień / pada od wzniesień* – koresponduje z upartym – i podejmowanym jakby wbrew obawom i wbrew racjonalistycznym podszeptom nieufnego rozumu – wysiłkiem przedarcia się ku temu poziomowi, na którym nieobecność Boga i całkowita cisza stają się – na mocy paradoksu wiary – znakiem Jego obecności, Opatrzności i Miłości: *Kim jesteś? / Chyba Cię poznaję. / – To twoja nieobecność twe miejsce ustala, / to twoja niesłyszalność wibruje twym głosem /.*[9]

Pytania wyrażające niepokój co do istnienia rzeczywistości pozawidzialnych zostają w ten sposób przekształcone w pytania o naturę tychże rzeczywistości. Pytanie „ czy jesteś" zastąpione jest pytaniem „kim jesteś". Rozpoczyna się pasjonujący dialog, podejmowany wciąż od początku przez pozostającą w mroku i zarazem mocno wychyloną w stronę Światła bohaterkę tych niezwykłych zmagań z własnym cierpieniem, niemocą i lękami. *Jak mówić mam do Ciebie pod wiatr i zamęt czasu?*[...]*Kiedy wiatr się wzmaga// kiedy ziemia buzuje milionową czernią? /*[10]. Lęk bynajmniej nie znika, ale „rozgrywa" się już nie pod pustym niebem, lecz wobec jakiegoś niezrozumiałego TY, w którym przeczuwa się Ty Boskie: *Na nasz niepokój tutejszy, / na drżenie – / Twoje bezkresne, wszechwiedne patrzenie.*[11]

Moc tęsknoty – wolno sądzić – wyzwala więc bohaterkę z pokusy nihilizmu i obawy

przed nim. Sprawczą siłą owej przemiany wydaje się żarliwe pragnienie Sensu. Siła tęsknoty za Obecnością, intensywność żarliwości niejako wypala destruktywny lęk przed nicością i unieważniając go czy znosząc, otwiera przed lirycznym „ja" rozległe obszary Nieznanego i Przyciągającego zarazem, ustanawiając odmienne niż poprzednio obowiązujące reguły odkrywania i poszukiwania ostatecznego Sensu i ostatecznego spełnienia...

Zmiana ta pociąga za sobą transformację niedookreślonego lęku egzystencjalnego i mgliście metafizycznego w lęk, który słuszniej nazwać by było świętą trwogą wobec *sacrum*, spokrewnioną zarówno z odczuciem numinotycznym, zawierającym w sobie złączone w jedno komponenty *maiestas, fascinosum et tremendum*, jak i biblijnej proweniencji odczucie Bożej bojaźni, która to – wedle Księgi Przysłów stanowi początek mądrości. Wyraża się ta trwoga przed *sacrum* z jednej strony poprzez poszukiwanie znaków transcendencji w świecie i obawę przed ich przeoczeniem: *W osaczeniu ciemnoscią. / W lęku, że taka krucha / jest ta banieczka światła* / [...] *modlę się o skupienie*[12], z drugiej poprzez odpowiedzialność za kształt własnego życia, postawionego wobec Absolutu, uobecniającego Rzeczywistości Ostateczne: *a jeśli Przyjdzie / Zapyta / Gdzie jest początek twój i obrys / czym się uparłeś w czas?*[13]

Od pytań o status ontologiczny Boga z czasem więc ważniejsza staje się troska o wrażliwość uzdalniającą do rozpoznawania Bożych znaków w świecie i Bożych wezwań wobec bohaterki tych przejmujących rozterek: *Słów Twoich rytmy głuche, / słów Twoich kształty zatarte / – czarne szumy.*[14] By *w oślepieniu Twojego wzroku / w niepojęciu Twojego porządku*[15] w zmiażdżeniu bólem odnaleźć swoisty język Boga do człowieka: *Odczytać je. Te litery pisane na piasku, w których może ścieśniłeś oschłą stenografią / bieg czasów*[16] – trzeba ogromnego wysiłku wewnętrznego. Poetyckie zapisy ostatnich lat są tego wysiłku i tej wzrastającej duchowej czujności wyrazem i dowodem: *być nietoperzem / na nocnym trakcie powietrznym / omijającym bezpiecznie / węzły i gruzły gałęzi / by, co złe, co diabelskie / pociągające w dół / przeszyło ostrzeżeniem / – prądem szybkiego bólu*[17] Ból pełni tu rolę swego rodzaju przewodnika, wewnętrznego nauczyciela i zarazem alfabetu: *Tym bolesnym i chromym duktem, / jakie mi prawdy czuło – okrutne / zawierzasz?*[18] Aby cierpienie i ból mogły stać się dla bohaterki znakiem Boga i drogą do Niego, musi ona tak je zasymilować, by jako takie nie budziły lęku, nie przerażały.

Dopiero lęk oswojony, przyjęty jako konieczny i nieunikniony, zaakceptowany staje się – mimo swego negatywnego piętna, wynikającego z samej jego natury – czynnikiem wyzwalającym wewnętrzną siłę: *Ta zdolność do cierpienia, /perfekcja w cierpieniu; / czy to głos, / którym do nas wołasz po imieniu? / Zszywasz z życiem najściślej / bólu ostrą nitką, / igłą doznania, błyskiem / z najświętszego nikąd /.*[19] Odwaga w lęku, w przyjmowaniu lęku, pozwala bohaterce wznieść się ponad lęki i otwiera ją na każde, nawet bolesne Boże działanie – dokonujące się w niej albo poprzez nią: *Więc ogniem? Ależ dobrze, w ogniu mnie przemieniaj – / spadnij płomieniem białym sponad świętych świec, /*[20] by tylko obronić się przed jałowością i fałszywym błogostanem: *mościsz się tu skwapliwie na pobyt kaleki. / Przeszkodź, Boże. Niech spadnie kopuła Twej ręki /.*[21] Sens ukryty w powyższym fragmencie objawia horyzont mistyczny. Lęk przekształcony bólem w miłość dyktuje tu pytania najważniejsze: *Czy w tym opuszczeniu wciąż kochasz nas jeszcze?*[22] Tego rodzaju niepokój jest lękiem wyrastającym z miłości. Nie pyta bowiem o to, czy jest kochany, ten, kto sam nie kocha. Obecność tego miłosnego niepokoju wyraża się także w obawie o niewystarczającą odpowiedź, o letniość własnego serca: *Nie płonę. / Nie płonę, mój Boże, i to jest grzechem. / Nad ziemią snuję się*

czadem / pytań i zwątpień /.[23] Bojaźń Boża, która daje się poznać i która wyraża się w tych pełnych drżenia słowach objawia coś zdecydowanie więcej niż tylko dyktowany strachem przed pośmiertnym losem lęk; jest to raczej owa święta trwoga pochłaniającej bohaterkę miłości, której konsekwencją jest poczucie odpowiedzialności – by nie roztrwonić daru, by sprostać usłyszanemu wezwaniu, by rozpoznać własną miarę wewnętrzną: *Odkryć ten rytm. / Bo może tyle odmierzono. /* [...]*Odkryć ten rytm: / przypływów i odpływów pulsowanie,//nawroty pustki, dygotanie rąk /* [...]*Ten rytm. / Nadziei synkopowa fraza /* [...][24]

Ostatecznie więc – to nie lęk okazuje się mieć ostatnie słowo, lecz – ... miłość: *I szept znad czerni: człowiek – /* [...] *i lęk / i czułość – ponad rozumienie.*[25]

Dokonujące się w poezji Joanny Pollakówny przejście od lęku do miłości odkrywa zarówno mnogość tych pierwszych – „moc lęków", jak i ich transformującą siłę – prawdziwą – moc duchową: *Domu tu nie rozkładaj / a tylko z mozołem / wbijaj Krzyż – uścisk skrzyżowanych pali. / I patrz weń. Patrz /aż światłem się zapali*[26].

Zofia Zarębianka

---

[1] Z wiersza *Poranki*, Cyt. za: J.Pollakówna, *Małomówność*, Warszawa 1995, s. 182
[2] Z wiersza * * * , *ibidem*, s. 169;
[3] Z wiersza * * * , *ibidem*,s. 151;
[4] Z wiersza *Próba widzenia*, *ibidem*, s. 34;
[5] * * * , *ibidem*, s. 107;
[6] Z wiersza *Próba widzenia*, *ibidem*, s. 34;
[7] Z wiersza *Lina*, *ibidem*, s. 121;
[8] (* * * , *ibidem*, s. 33)
[9] * * * , *ibidem*, s. 90;
[10] *W czasie wichury*, *ibidem*, s. 91
[11] *Modlitwa za zmarłego*, *ibidem*, s. 173;
[12] *W osaczeniu ciemnością*, *ibidem*,s. 192;
[13] * * * , *ibidem*, s. 50;
[14] *Szumy*, *ibidem*, s. 127;
[15] *Z rzeki umierania*, *ibidem*,s.124;
[16] *Pismo*, *ibidem*, s.144;
[17] *Prośba o radar zwierzęcy*, *ibidem*, s.20;
[18] *Szumy*, *ibidem*, s.127;
[19] * * *. *ibidem*, s.181;
[20] *Wiersz mistyczny*, *ibidem*, s.148;
[21] * * * , *ibidem*, s.157;
[22] *Starość*, *ibidem*, s.180;
[23] * * * *, *ibidem*, s.143;
[24] *Rytmy*, *ibidem*, s.139;
[25] * * * , *ibidem*, s. 118;
[26] *Ostatnia choroba*, [w:] *Ead. Ogarnąłeś mnie chłodem*, Kraków 2003, s. 36;

Przemysław Łośko

trygery, trygery

bo co tutaj można znaleźć? otwarty sklep pana Gajgi, siostrę
zabujaną po uszy w profesorze Z., kilka drobiazgów w szafach:
mosiężną kłódkę, miniaturę, dokładny plan dotarcia do Tajpej
w początkach lipca, w porze burz, kapsle, przepis na
preparaty w formalinie, ten sam, którego i dziś używam.

a w zeszycie, który wyciągnąłem z tekturowej paki za drzwiami
jest cała masa zadań i ślad po wyrwanej kartce. otwieram portfel
i z kieszonki wyciągam złożoną na cztery – co masz na sobie?
baskinkę. pójdziemy nad stawy, za klasztor? a po co? zobaczyć,
czy w Twoich kolankach objawia się Duch Święty. a potem?
a potem spróbujemy tańca derwiszy i kąpieli. i zaklęcia:
onir, onir – niech zanurzonych wypije noc.

subimago

rzeka w Tiszatardos rozlewa się szeroko, tak szeroko,
że w maju modre burty spalinownych łodzi nikną w jej nurcie
o każdej porze: nad ranem w modrej mgle, w południe
pod modrym niebem, wieczorem w modrych skrzydłach jętek.

przed północą, na przystani, rybak opowiedział nam historię.
wcześniej wypiliśmy palinkę przegryzając solonym arbuzem,
zaśpiewaliśmy kilka rzewnych piosenek i podziwialiśmy
śliczny tyłeczek Nadii – Imre poprosił ją o taniec brzucha i buziaka.

stary właściciel przeprawy, za monarchii, miał kopalnie
złota w Rumunii i córki, białe jak śnieg Karpat. Goląc się, śpiewał:
Nad rzeką Skamander jest Troja, nad błękitną Cisą dusza moja,
i klepał małżonkę po wąskim zadku rudym rzemykiem. Gach

przyjechał w niedzielę, a nad ranem znaleźli ich przy wyciągarce,
całą trójkę: żonę z rudym sromem, córkę z rudą raną na czole
i mechanika z Voros z rudymi bokobrodami jak princ Ferdynand.
ich palce były już zimne i twardsze od pędów olchy, a w jego

torbie odnaleźli kilka nieprzyzwoitych zdjęć z Hotelu Budapest.
stary wysłał je tam kiedyś na wakacje, z nim, przewodnikiem.
zabuczała barka. jak potem zeznał w sądzie, podejrzeń nabrał zaraz
po bierzmowaniu. co było dalej? blade gwiazdy były widmami

jętek, ich obraz rozwidlał się na kręgach po żerowaniu. rybak
złapał jedną w dłonie, rudą, potem ostrożnie nam ją pokazał:
przez lata siedzą w mule, na brzegu mają chwilę, żeby zmienić strój,
i, zanim rozpoczną gody, wielkimi oczami podpatrują nurt.

trociny

słoik z ćwikłami otworzyła na końcu. a te zajzajerskie
gacie zdejm, prychnęła, więc tylko mruknąłem, że wranglery.
cichutki jesteś. nieboszczyk, ten to gadał: zrzędzisz jak stara
pilarska. poukładany, każda deska opisana. czerwoną czapkę
zdejmował i zaraz by się za iczing brał. wszyscyście tacy sami,
bierz, bo wystygnie. czubek sałaty lodowej, deser misz masz.

za drewutnią korowali pnie. na przejeździe, ekspres nie nadążał
za riffem piły jak te moje wyskoki za dyżurną wdówką.
nie spieszyliśmy się, nie ze względu na lico zmarłego,
albo żebyśmy żywili jakiś szczególny szacunek do przetworów,
które na wiórowych półkach przywoływały zdarzenia,
najczęściej pikantne, albo słodkie, aż do wykrzywienia twarzy.

w jego klaserze, za obwolutą, znalazłem kopertę, a w środku
wióry i poplamioną fiszkę. na niej maczkiem:
brzeszczot, który przecina stalową szynę,
zatrzymują trociny. za mało ich do przeprowadzki.

Wszyscy grzecznie za pogrzebem

Brat niósł chorągiew do Brzezia, potem ja. Kondukt wił się
korytem powiatowej drogi, a nieznane słowa pieśni wzbijały kurz
jakby chciały dać lekcję początkującej jesieni, która
jeszcze niesfornie opalała piegowaty dekolt
i używała patyków do zestrzelenia awionetki.

Mówili we wsi, że ta droga powstała kiedyś dla tej rzeki,
że w jej mulistych wodach wiry mają satynowe ronda
i nieokiełznany głód, że jest tak rwąca, iż nie sposób
zbudować przystani, a w jej nurcie najlepszym cieślom
ledwie udaje się zbić dwie deski na krzyż. Nie wierzyłem.

Więc kiedy teraz zapytał: wujku, czy mogę ponieść sztandar
spojrzałem na brata, ale on, wraz z innymi był zajęty
zaganianiem małych, rozbrykanych piegusów do orszaku,
a matki nawoływały: wszyscy grzecznie za pogrzebem.

Szare bery

Ojcu

Do dziś nie goją się pięty po tym skoku. Z reguły wynika raj.
A wszystko zaczęło się w winiarni na Krakowskiej, pod trzynastym –
nie ma już nikogo, kto pamiętałby kąpiel ponsardin pod nosem Wehrmachtu.
Ale od tego czasu wszystko pasowało jak zatrzask na jaskółkę:
wyprawy na łachy piasku pod dębliński most, po leguminę na Szeroką,
wreszcie Skałeczną do ogrodu Augustianek, przez wapienny mur.

Słowa opowiadały Ciebie. To reguła, i to, że światło interferuje bez względu
na miejsce i czas, wbijając pięty w obcym sadzie w wygasłe, słodkie słońca.
Tak i teraz, za różowozłotą mgłą, głos: najsłodsze morele, najsoczystsze grusze
przeskakuje przez mur wysypany tłuczniem, i Kazik znowu onieśmiela
szare siostry
chłopięcą pupą, i znowu biegniesz po murze jak po koronie Świętej Panienki,
i skaczesz przed siebie, przed siebie, tam, gdzie przyrzekłeś nieśmiertelność
Calypso.

Didgeridoo

Krótko przed świtem zasnę w Prozerpinie. Z twierdzeń
o punkcie to lubię najbardziej, które stałości
przypisuje przestrzeń, jak tę choćby w pulmanie
Pacific Express (wymiary najpierw oswoją

lokalnie, od pełnych piersi drobią przez pępuszek,
przez duży palec do podkolanówek na tekowej
ramie wszechświata; w tym zwykłym miejscu kończą się
ich tory, więc wracam do jej ciepła bardziej

oswojony). Some day you'll be sorry,
mówi ci twoja własna trąbka, ale ty wiesz,
że to znana melodia i dalej nasłuchujesz,

i śnisz, że w Prozerpinie kończy się tor, i słyszysz
nieznany, uwodzicielski głos twierdzący,
że najpiękniejsze jest o antypodach.

Przemysław Łośko

Ewelina Rosiak

Marcin Czerwiński

Wstęga Moebiusa

Opowiem wam w trzech słowach o piekle. To wcale nie tak długa historia, jakby się wydawało, ale pouczająca. Zapnijcie pasy, zakupcie cukierki na drogę i zróbcie kupę w toalecie przydrożnej stacji benzynowej. Chyba pomyliłem kolejność, ale tak naprawdę to tylko taki chwyt retoryczny.

Do piekła wjeżdża się autobusem z wieloma głośno gadającymi ludźmi, roześmianymi i w kolorowych ubraniach. Za oknami autobusu przesuwają się upalne krajobrazy. Słońce rozświetla drzewa, niebo i chodniki. Dziewczyny noszą przykrótkie bluzeczki, a chłopaki bezrękawniki i krótkie bojówki. Ptaki śpiewają, a psy szczekają. Radośnie, ma się rozumieć, wszystko jest nieznośnie radosne. Sprzedawczynie w sklepach po obu stronach ulicy są wyjątkowo uprzejme, wtedy już wiadomo w stu procentach, że to nie dzieje się w Polsce. Ale miejsce i czas nie mają tu znaczenia, to może być w Polsce, może być w mieście W. albo w każdym innym wielkim mieście.

Kiedy wysiadasz z autobusu, natykasz się od razu na znajomych. Nie widziałeś ich dawno, więc są bardzo zadowoleni ze spotkania, obejmują cię mocno albo serdecznie ściskają dłoń, kobiety z lekkim błyskiem w oku, faceci z wylewnością. Dopytują się, co słychać, co się z tobą działo tyle czasu. No tak, trzeba coś wymyślić... Starasz się zwrócić uwagę na pracę, życie zawodowe, opowiadasz o tym, gdzie się chcesz wybrać na wakacje, jeśli to akurat lato, a oni grzecznie potakują głową. Ale wiedzą, że coś jest nie tak. Że bardzo jest nie tak. Czy znasz to uczucie, kiedy słowa odklejają się od własnych sensów? Kiedy dryfują niechciane w rozmowie, fikcyjne i nieznośne jak bukiet sztucznych kwiatów w zakurzonym wazoniku z kamionki? Trzeba wtedy uważać, by w końcu nie straciły form gramatycznych i by nie puściły wiązania syntaksy, by rozmówcy przed oczami nie stanął billboard z wielkim, świecącym napisem: „Bełkot"; by nie pomyślał: z nim naprawdę jest źle.

Jeśli w końcu łzawią ci oczy, to mówisz, że to od słońca i zmęczenia. Najlepiej założyć ciemne okulary słoneczne, tylko że takie okulary, najlepiej czarne, noszą czasem zapłakane kobiety albo ludzie o powiększonych źrenicach, a ty nie chcesz, by cię z nimi identyfikowano. Musi być optymalnie bezpiecznie.

Kiedy idziesz ulicą, zaczepia cię para sympatycznych, wesołych cudzoziemców, pytają o drogę. Przyklejasz potulny uśmiech, tak na chwilę to daje się znieść, zresztą dla obcych przychodzi łatwiej, wskazujesz, oni dziękują z jednakowym uśmiechem, wydaje się, że cię polubili, jeszcze trochę, a zaproszą do hotelu albo na wspólne zwiedzanie – w charakterze przewodnika. Chciałbyś wykrzyczeć im tę straszną nieadekwatność. Zostałeś tu wrzucony jak do wesołego miasteczka, ale nie jesteś stąd, czy oni tego nie wyczuwają? Na twarzy masz wypisany ból, mimo uśmiechów. Ale oni idą już dalej, chłopak trzyma dziewczynę za rękę, a ona śmiejąc się macha na pożegnanie. Dobrze, że nie pstryka ci fotek cyfrakiem.

Przechodzisz obok sklepu, pod którym się umawialiście. Wszystko rośnie z prędkością lawiny. Tęsknota, melancholia, wspomnienia. Po co hodujesz to uczucie? Nawozisz je i pod-

lewasz regularnie, sam sobie jesteś winien. Takie miejsca należy omijać, przynajmniej przez parę tygodni. Na przykład kiedy musisz przejść w pobliżu jej pracy. Lepiej nadłożyć drogi, a cieszyć się krajobrazem niewinności, nienaruszonej niewinności. Tak, budynek, w którym ona pracuje, leży niedaleko od bram piekła, może zaledwie ze trzysta metrów? Ale ona nie jest naczelnym diabłem. Żeby tak przynajmniej było.

Jesz obiad w barze, to stacja przesiadkowa. Stoliki są doskonale jednakowe i wiele jest wolnych. Ta sama taca co zwykle przypomina ci, jaka to podróż. Pozostaje spojrzenie w dal, na ulicę. Byle z dala od miejsc i godzin spędzanych wspólnie. Dobrze, że nie jadaliście tu razem. Zresztą ona by tu nie przyszła. Ostatnia wspólna kolacja miała miejsce w straszliwie drogiej restauracji. Zamówiłeś rybę, chyba łosoś, na cały talerz, kosztowała masę pieniędzy, tak że nie starczyło na dodatki ani sałatki, tylko pieczone ziemniaki, to było klasyczne *saute*. Tylko cytryna. Ona wzięła pizzę, podobno bardzo dobra. Do tego czerwone wino wypite przed kolacją. Do ryby woda, ona znowu wino. Najpierw gdzieś w kawiarni: powiedziała, że ścięła włosy, żeby zmienić swoje życie. Od razu odczytałeś podtekst. W restauracji rozmowa się nie kleiła, głównie milczenie. Mówi, że to z powodu jej pracy, czuje się przez to zblazowana. Jak można tak mówić? Zblazowana przy tobie? Znudzona z tobą? Więc po co? W końcu widzi, że się łamiesz w tym piekielnym milczeniu, więc mówi: spójrz jak na tym białym obrusie ładnie wyglądają dłonie, kładzie swoje. Jeszcze przed chwilą miałeś ochotę pogładzić te dłonie, ale teraz zrozumiałeś, że jest za późno. Tutaj urywamy opowiadanie, by się nie pogrążyć. To przecież ostatnia wieczerza. I równocześnie najdroższa w twoim życiu, i najupiorniejsza, do stołu podawał sam Lucyfer.

Kiedy już wracasz wieczorem do domu, powietrze jest tak doskonale przejrzyste, jakby to była komora próżniowa. Sterylność zmuszająca do płaczu. Komórkę można wyrzucić do śmieci, nie przychodzą już żadne SMS-y, a ty przecież się uzależniłeś. I wszystkie sprzęty, i wszystkie czynności zostały pozbawione życia, zamordowane w tym królestwie diabła. Przypominasz sobie, że Miłosz napisał: „Uciekła materialność i widmo ich / Okazywało się pustką, dymem na kliszy. / Wydziedziczona z przedmiotów mrowiła się przestrzeń. / Wszędzie było nigdzie i nigdzie, wszędzie."

Któregoś dnia, jednego z tych nieznośnie długich dni w podziemnym państwie nieczystości, przypadkiem ujrzałeś ją w telewizji, w jakimś programie informacyjnym, no tak, zapomniałeś, że pojawiała się w nim od czasu do czasu. Powrócił ten banalny ucisk w gardle, jakby z kopa w krtań. Wirtualny skin skakał po twojej szyi. Po takiej niespodziance cały dzień był już do kosza. Przestałeś oglądać telewizję. Ale wtedy napisała ostatniego maila, widocznie kazali jej ci od diabła. „Jak żyjesz", pytała, „Mam nadzieję, że jakiś promyk wskakuje ci co rano do domu i napawa do szczęśliwego życia". Jak w Isaurze. Nic więcej, nie napisała tego, by pozostawić ci nadzieję, ale żeby pozbyć się wyrzutów sumienia, tak, znasz jej egocentryzm. Wymieniliście jeszcze kilka informacji w paru SMS-ach, ale to przypominało raczej komunikat z wiadomości telewizyjnych, w których ją widziałeś.

Cierpiałeś. Pozbawiony istoty, na punkcie której ześwirowałeś, wciąż z nadzieją w sercu, że może rozmyśli się, że może wróci. Że może tknie ją strzała afektu. Kiedyś posyłaliście sobie strzały. Znajomi „strzałami" nazywają głuche dzwonki na komórę, to znak, że myślisz o kimś. Ale wszystko rozpłynęło się w słońcu, w gwieździe słońce, która stała ci się nienawistna.

I wszędzie królestwo. Do jakiego zostałeś zaproszony wbrew swojej woli, wykupiono ci tę wycieczkę na siłę, to jakby wygrana w teleturnieju, z której nie można zrezygnować. Ale czy ktoś wybiera się na ziemię niczyją z własnej, nieprzymuszonej woli? Znasz takich

straceńców? I czy jest stąd powrót? No właśnie, gdzie sprzedają bilety do domu? Znajomy poradził: „klin klinem". „Znajdź sobie kogoś, zapomnisz o niej. Wtedy wrócisz do domu i opuścisz te śmiertelne krajobrazy doliny Jozafata." Więc czekałeś, czekałeś na bilet powrotny z piekła, rozglądając się nerwowo dookoła. Nachalnie, niecierpliwie. Niestety, dookoła spacerowali jedynie współpracownicy diabła. Tłumaczyli grzecznie: „Pomoglibyśmy panu wrócić do domu, ale nie możemy, pracujemy dla szefa". Śmiali się. Śmiały się. Tu nawet nie padał deszcz ani nie było pająków – wciąż świeciło piękne, letnie słońce. Mogłeś chodzić na plażę i na basen, opalać się, pływać.

To dziwne, pomyślałeś i zacząłeś rozglądać się za innymi. Porzuciłeś ludzi plastikowych, ludzi klonowanych, klonujących się na bieżąco i poszedłeś do tych z peryferii. Jeszcze nie wiedziałeś, że to inny krąg (*the second circle*). Warunki zmieniły się, twarze nabrały lokalnego kolorytu, otrzymały krosty i zmarszczki, sylwetki zgarbiły się i straciły sprężystość. Jeśli zdarzała się tu wybujałość kształtów, to była to wybujałość chorobliwa. Opalenizna znikła i pojawili się smutni, bladzi mieszkańcy wielkich sypialni, zgnieceni w autobusach i metrze. Ale ty miałeś mało czasu, spieszyłeś się, pamiętasz? Umówiliście się do teatru i ona przez cały spektakl nie będzie się odzywała. Wziąłeś taksówkę, żeby się nie spóźnić, bo ona czeka. I poszedłeś na łaskę pewnego taryfiarza, władcy zdezelowanego poldka, wściekłego byka, któremu żona zrobiła awanturę przed wyjściem, a który chciał to sobie odbić na tobie, na tobie, który spieszyłeś się do teatru na Tomaszewskiego (tylko kilka przedstawień, chociaż kiepskich), który miałeś piętnaście minut, by przebyć zakorkowane miasto, a tam czekała ona, czekała na ciebie i na bilet; więc poprosiłeś na Zapolską, pech chciał, że raz w życiu pomyliłeś Zapolską z Gabrieli Zapolskiej, przejęzyczyłeś się właściwie, no nie jechałeś przecież na ulicę Za Polską, lecz na uliczkę dedykowaną autorce *Pani Dulskiej, Pani Maliczewskiej, Żabusi jakiejś tam*, no i mógłbyś wymienić cały zestaw tytułów tej krakowskiej literatki obowiązkowej dla licealistów, lecz oto taksówkarz triumfował, miał nad tobą władzę absolutną, uśmiechał się obleśnie, śmierdziało mu z ust, popsute zęby górna czwórka i ósemka, oto wiezie pseudointeligenta, który nie wie, kim jest Zapolska, ćwierćinteligenta właściwie, co do teatru chodzi raz na rok, a może rzadziej i to na Za Polską; tak cię traktował ten zapolski taksówkarz, tłusty typ, jaki pan taki kram, poldek ledwo zipał, wyciągał tylko pięćdziesiątkę, a zostało tylko dziesięć minut; lecz miałeś wrażenie, że on celowo tak powoli, że podjeżdżał specjalnie pod zmianę świateł i obracał głowę, jakby dla kontroli, czy nie protestujesz, niech tylko spróbuje, łypał oczami w prawo ku siedzeniu obok albo w lewo ku lusterku. Przyjechał za minutę siódma, ty w histerycznym pośpiechu pomieszanym z brakiem kontroli dajesz mu stówę, on bierze ją w łapska, a potem oświadcza naraz z satysfakcją i wściekłością, wydać nie mam, trzeba było powiedzieć wcześniej, to bym zatrzymał się na stacji albo przed delikatesami, z choinki pan się urwał? No i nie rusza się z miejsca. Trudno, musisz sam zaradzić, gonisz, myśleć nie ma czasu, do kasy teatru rozmienić felerny banknot z królem którymś tam, chociaż miłym oku, a w holu ona czekająca na bilet i na ciebie, tłum znajomych, nie chcą puścić, nie rozumieją, po co ty z powrotem, zamieszanie, tłok, dzwonki ściągające na widownię, ty do taryfy, prawie mu rzucasz w twarz monety, kierowca skruszony, przepraszam, masz w dupie jego przepraszam, masz dość taksówek na jakieś pół roku i dość wychodzenia z domu w ostatniej chwili.

To wszystko wirowało ci przed oczami, wszystkie ostatnie chwile i te mniej ostatnie, szukałeś obrazu, który by poskromił wspomnienia. Ale wszystkie obrazy, jakie napotykałeś, na drodze sympatii odwoływały się do tamtych obrazów z przeszłości. Przez drobne

znaki i szczegóły robiły aluzje do tamtych nocy i spotkań, to była zabawa typu: „czym różnią się te dwa rysunki". To tak jak rozwiązywanie krzyżówek, gdy hasło świeci się neonowym blaskiem na horyzoncie. Co za natręctwo.

Rozejrzałeś się ponownie. Zostali jeszcze ludzie w charakterze półśrodków, ludzie na wymianę, ludzie barterowi... I w końcu zrozumiałeś. Rozglądanie się za wybawicielami nic nie da, nie tędy droga. Droga jest prostsza, a przez to trudniejsza. Nie należy czekać na to, co przyjdzie, należy porzucić wszelką nadzieję. „Porzućcie wszelką nadzieję", przeczytałeś napis na bramie. Czy oni wiedzą, że to instrukcja ucieczki? Że to droga ewakuacji? A może nie wpadli, że to kiedyś zrozumiesz, nie liczyli na twoją inteligencję. Należy stanąć na własnych nogach, jak golem. Należy *vivre sa vie*. Poczuć się sobą w sobie, bogatym. Kiedy poczujesz bogactwo w sobie, bogactwo przyjdzie. Pieniądz ściąga pieniądz. Do biednego nie przychodzi, biednemu wiatr w oczy. Swój do swego po swoje.

Więc zapomniałeś, gdzie jesteś, wróciłeś do pracy, zacząłeś dokładniej wykonywać czynności, znajomym odwzajemniać uśmiechy, zapraszać do kawiarni i dyskotek. Robić to dla siebie. I rzeczywiście. Na pozór nic się nie zmieniło, ludzie z opalenizną i białym szkliwem zębów pojawiali się nadal, wymieszani ze smutnymi pracownikami fabryk i tymi na bezrobociu. Ale twój oddech nabrał rytmu, a powietrze, które wydychałeś, wydychałeś z pełnych płuc. Zrozumiałeś, że nosiłeś je w sobie i piekło cię opuściło, zamiast ty piekło.

Pojąłeś to i nagle stało się coś niepojętego: przed centrum handlowym stała ona i to był moment, kiedy poznaliście się. Wcześniej tylko smsy i maile, a teraz ona, rzeczywista ona pytała, czy to ty. Nie wierzyłeś. Czy to korytarz do raju? Tak z piekła bez stopni pośrednich? Dostałeś nagrodę na kredyt? Powtórka z zeszłego tygodnia w programie telewizyjnym? Tak bez niczego? *Bonus free*? Jeśli dano ci możliwość rozpocząć od nowa, nie zmarnuj jej. Oto jest szczęście, całe twoje ciało krzyczało. *Happy end*, widziałeś końcowe napisy i uśmiechnięci widzowie szykowali się na podbój kosmosu. Zakorkowaliście się w sobie na pierwszym spotkaniu w knajpie, w Cannes rozwinięto przed wami bordowy dywan dla gwiazd!

I znowu byliście razem pół roku. W końcu ona stała się inna, zaczęło się psuć. Poszliście do straszliwie drogiej restauracji. Zamówiłeś rybę, chyba łososia, na cały talerz, kosztowała masę pieniędzy, zaczęliście znów się kłócić. Już wiedziałeś, że ją stracisz, i pocieszyłeś się, czyściec nie trwa wiecznie, tym różni się od piekła.

Tomkowi

Ona zmieni twoje życie

Przyjechałem do domu, domu pisanego małą literą albo cyrylicą, albo samymi wersalikami, albo kapitalikami, bez różnicy. Przyjechanie, udawanie. Mama (mama – dwie słodkie sylaby jak siostry syjamskie) albo mijama (wymyślona w języku dzieci) udaje, że nic się nie dzieje, że jest spokój. Że nie przyjechałem. Jej kochanie aż do przesady, aż do niemożliwości kochania. Uśmiecha się niewinnym uśmiechem, pochodzącym z samej pleromy, mieszkania świetlistych bóstw i hipostaz, uśmiechem czystości i jasności ponad ja-

snościami, skąd w niej ten uśmiech? Jest naturalny. Pochodzi z samej naturalności, tylko opanowanie wymuszone. Denerwuje się wewnętrznie. Podaje do stołu z tym opanowaniem, całkiem udanym, tylko rąk nie udaje jej się opanować, ale to już od dawna, to jakieś żenujące, kiedy jej się trzęsą, przecież nie jest stara, nawet jestem zły o to, że pozwala na takie fanaberie organizmu; teraz nalewa do talerzy zupę jarzynową; robi cudowną zupę, cudowną jak obraz Matki Boskiej, zawsze uwielbiałem jej zupy, nieziemskie warzywa, rozpływające się kalafiory, rozpływające się marchewki i selery, rozpływające się pory. Rozpływająca się rzeczywistość. W ustach. Tutaj warzywa, a tutaj trzęsące się ręce. Uśmiecha się, znowu udaje, że nie wie. Ale wie. Ale wie, ale ale. Że przywiozłem do domu z którymiś wrażeniami z wyprawy małą paczuszkę z hifem. Paczuszka z mojego ciała, prezent z mojego życia oddany byle komu i zupełnie przypadkowo; oni są wściekli, że na to pozwoliłem, dali mi życie, a ja nim szastam, do czego to podobne, nie mogą zrozumieć, że dokonał się podział komórek, mitogeneza zdaje się, i stałem się całkiem odrębnym organizmem, niezależnym, wypróbowującym najróżniejsze trucizny świata wedle uznania, żyjącym tak czy siak, ustalającym własne wartości. Obok innych wartości. A obok...

Obok tata, ta-ta-ta; mistrz tłumienia niechęci, ponadto racjonalizator tłumienia wszystkich odruchów i wszystkich uczuć. Nie toleruje tego, co robię; kiedyś szwendał się po dworcu i przypadkowo zauważył, jak żebram na działkę. Odtąd milczy; tak już dwa lata, trzy lata, pięć lat, ani słowa. Udaje, że milczy, bo w jego środku odbywają się narady setek dyrektorów, inżynierów, kierowników budowy, którzy doradzają „ja" ojca, czy ma kontynuować milczenie. Na razie doradzają na nie. To znaczy, że ma kontynuować. Że ma omijać na odległość brudne strzykawki i zapchane igły, omijać takie słowa, jak hera koka biała dama i amfa, i ufo. Ojcu nawet ufo wmówili, że zaraża. Że wynosi na tamten świat, a on pomylił z hifem. I proszek do prania nawet rozpaczliwie sprawdza z pytaniem na języku, czy nie ukryli tam swojej rozkoszy, którą na łyżeczkę i nad płomienek.

Kiedy odjeżdżam, mama (mama – podwojona monosylaba bez wyrazu), mijama nadal jest mila i uśmiecha się. Kocham ją w myślach, ale ona mówi na pożegnanie: „Synku, może ta choroba nauczy cię miłości".

Żadnych rękawiczek i żadnej gumy, nawet gumy byłego chłopaka (*even ex-boyfriend's condom*). To miłe z ich strony. Wreszcie w domu, który śni się po nocach, dom z dzieciństwa, który śni się, kiedy go nie ma. Mama udaje, że nic się nie stało (mama – kochana istota, której trzewia opuściłam dwadzieścia parę lat temu). Kiedy przyjechałam, pocałowała mnie w usta, jak wtedy kiedy miałam sześć lat siedem osiem. Zero strachu, zero pytań, zero braku zaufania. Zero zero, zorro zorro. Podaje do stołu, robi fantastyczną zupę, jak dawniej. Dawniej dawniej. Dawniej zanim zakochałam się w kobiecie z hiv. Zanim zakochałam się w hiv, a ono (on? ona?) we mnie. Ojciec nie darował mi ani hiv, ani jej. Może matce nie darował też jej wybaczenia. Wykalkulował sobie tylko zero tolerancji. Wybuchło w nim, kiedy zobaczył mnie z Laurą na tapczanie, a potem rosło, rosło, utwierdzało się nieprzytomnie, aż osiągnęło swoją stałą. Byłyśmy rozebrane. Nie odzywa się w ogóle. Już tak dwa lata trzy lata pięć lat. Powiedział tylko jedno słowo: „lesbie", to mu akurat przeszło przez gardło, tak śmiesznie je przekręcił, mimo bólu zaczęłam się śmiać. Chciałam mu nawet poczytać z rozpaczy wiersze Sylvii Plath, ale jego zacięta twarz wypychała mnie z pokoju. Aż do tej pory nie przebywamy razem długo w jednym pomieszczeniu. W sumie przyzwyczaiłam się, że milczy. Nawet kiedy kroi indyka na trzy części, dla matki, dla siebie i dla mnie, wtedy też milczy. Mama jest wesoła. Mama jest rozmowna. Jak na imię ma

twoja mama? Na pożegnanie obejmuje mnie i mówi: „Kasiu, córeczko, może ta choroba zmieni twoje życie i nauczy cię kochać". „Ja kocham", mówię, ale ona jest pewna, że my, lesbie, znudzimy się sobą wreszcie i zaczniemy normalne życie.

Przyjechałem do domu. Matula w drzwiach do ogrodu. Dokoła słońce, prześwietla ją jak na szkole flamandzkiej. „Paweł, nie mogę cię zrozumieć". Czy popłaczemy teraz razem? Ma na myśli tych wszystkich facetów, z jakimi się zadaję. Co ci mam na to odpowiedzieć, mamu? Że nie stać mnie na wynajęcie mieszkania, żebyś nie musiała czekać na mój powrót z gejowskich klubów. Żebym miał ich gdzie przyjmować poza zasięgiem twojego wzroku. Żeby nie były potrzebne twoje ręczniki, kiedy chodzę do sauny na ćwiczenia grupowe. I mógł sam prać zaklejone prześcieradła, przecież nie sprawia ci to przyjemności, kiedy wkładasz je do pralki. Ale ona znowu powtarza komunikat o braku zrozumienia dla mojego trybu działań życiowych, a zwłaszcza działań płci.

Wchodzi on, król, władca, żadnego podziału łupów. Milczy, robi to zresztą od dwóch lat, trzech itd. Czas mija, zajadłość się nie starzeje. Kiedyś syknął tylko „pedały", mama słodko płakała, musiałem ją dodatkowo pocieszać zamiast siebie, czysty paradoks. Po co zadaję się z tym domem i z tym ogrodem? Po co mi kolory drążące pamięć: zielony to ogród, żółty to słońce, ciepło, ciepło, syto, syto, leniwie. Może dlatego, że chcę jeszcze mieć pewność, że jest zwykłe, codzienne życie, pozbawione działań płci.

Kiedy wychodzę, mama mówi: „Pawełku, może ta choroba nauczy cię miłości". „Kocham kogoś – odpowiadam. – Choroba nic tu nie zmieni." Sam nie wiem, czy to prawda; ten ktoś o mnie zapomniał. Ja staram się zapomnieć o nim, już nawet trochę mi się udaje. W lokalach zawsze używam gumy.

Przyjechałam do domu. W samochodzie czekała Laura. Nie chciała się widzieć z moim ojcem. Ubrana w spodnie i sweter mogłaby udawać faceta. Zeszczuplała, już nie pakuje. Włosy matki rozświetlało słońce, za nią taras, dalej ogród, wszystko zamglone światłem. Pamiętam, jak miałam zamglone oczy, kiedy Laura penetrowała. Nawet kiedy się całujesz, oczy są zamglone. Wcześniej tego nie wiedziałam, ponieważ liżąc się zawsze zamykałam oczy. Któregoś razu otworzyłam i oczy dziewczyny były zamglone. Następnej także. Od tej pory sprawdzałam oczy kolejnych, na palcówie zamykały. W moje własne nie udało mi się spojrzeć. A więc wszystko zamglone, nawet uśmiech matki, jakby to było stare zdjęcie. Inne stare zdjęcie: ja przy leżaku matki, zbieram dla niej bukiety polnych kwiatów. Potem jeździłam resorakami, nie chciałam lalek, nawet Barbie. Słońce głaskało moją skórę, tak jak głaskałoby skórę chłopczyka. „Kasiu, zaproś ją do środka. Przecież nie będzie sama siedziała w aucie. Pogadam z ojcem."

Wyszedł. Po papierosy. Po chleb. Po żyletki i gazetę. Wszystko jedno, życie pełne jest pretekstów, a hipermarkety jeszcze bardziej. Laura siada przy stole, jest blada, męska marynarka jest na nią zbyt duża. Może dlatego wydaje się bardzo szczupła. Specjalnie używam słowa „szczupła", słowo „chuda" ją drażni, przynosi zapach tej choroby.

Wraca ojciec. Przygląda się Laurze, najpierw wydaje się, że mówi jej wzrokiem „ukradłaś mi córkę, lesbio". Milczy jednak wytrwale. W trumnie też sobie pomilczy. Dłoń Laury drży. Przykrywam ją swoją dłonią. Lepiej. Dłoń ojca drży, kiedy dzieli indyka na cztery części: dla matki, dla siebie, dla mnie, dla Laury. Na pożegnanie matka podchodzi do Laury i mówi: „Może pani choroba nauczy moją córkę miłości. Ja tego nie potrafiłam". „Ona mnie kocha", mówi Laura i odwraca się do okna, w którym stoi mój ojciec. Jest już dawno po obiedzie, a on uparcie trzyma widelec w ręku.

Przyjechałem do domu. Ogród przechodzący w matkę, potem w słońce. Drzwi tarasu. W samochodzie został Max. Ojciec by go nie strawił, z powodu jego przegięcia. Mnie w końcu zaczął trawić. W jakichś pięćdziesięciu procentach. Wchodzę do domu. Max w samochodzie bawi się z nudów swoim sprzętem. Może walić go wszędzie. Zostawiam go, nie obchodzą mnie już sąsiedzi. Co zobaczą. Przecież to naturalne jak mycie zębów.

Matka nalewa zupę, nie odzywa się, nie uśmiecha się. Dziwne. Na stole dwa talerze głębokie i jeden płytki. Przez pomyłkę nalewa do płytkiego. Kiedyś Max naszczał do płytkiego, kiedy pozwalałem mu robić wszystko. Mówił, że zaczniemy terapię moczem. Zupa matki jest wyśmienita. „Przyniosę głęboki", mówię, ale ona na to: „Tata nie je", wybucha płaczem. „Co się dzieje?", obejmuję ją, a ona, że ojciec zaraził się od kota pani Kazi. Aids. E, I, De, Es. Przecież o tym mówią tylko lekarze na pogadankach w szkole. Kot pani Kazi był gejem? A może to ją ojciec chciał przelecieć? Zdradził cię, mamo? Nie pomyślałaś o tym?

Wszystko było jednak prostsze, proste jak w mechanizmie zegareczka Barbie. Diabeł kryje się w prostocie. Otóż syn pani Kazi dał sobie w żyłę, oczywiście brudną strzykawą. Oczywiscie kot pani Kazi, niejaka Misia, był młodziutki i oczywiście szalenie drapał i gryzł, to powszechne zjawisko u kotów. Oczywiście podrapał niejeden raz syna pani Kazi, panią Kazię i tatę. Niejeden raz zrobił to kilka razy podczas jednego posiedzenia. I gryzł, kiedy oboje siedzieli w pokoju, popijając kawę i pogryzając wagonowcem, i kiedy pani Kazia opowiadała, jak ciężko wyżyć z renty. Pazurki Misi zadziałały jak igła z pustą strzykawą, chociaż nie wstrzyknęły żadnej działy. Dziękujemy ci, Misiu.

Tymczasem Max i ja robilismy badania i wszystko gra. Walenie i guma są bezpieczniejsze od kota Kazi.

Wchodzi Aśka. Jest ubrana w skórzaną kurtkę i obcisłe dżinsy, tyłek ma opięty jak balon. Aśka chodzi ze mną i jest wściekle zazdrosna o Maxa. „Max znowu robi to w samochodzie", mówi na powitanie. Wolałaby, żeby ktoś zapuścił to w nią samą. I nosi chusteczki do wycierania siedzeń. Najczęściej wyciera usta.

W technokratycznej głowie ojca nie mieściło się, że dwie kobiety mogą się kochać jak mąż z żoną. Nie obejrzał paru filmów i nie czytał lewicowej prasy, która rozwiązywała obyczaje. Nie mieściło się jeszcze bardziej i to, że można złapać hifa od kota. Hiv miłośników zwierząt. Tatu wychowany na porządnym wieku XIX, gdy za oknami majaczyły już statki kosmiczne wieku XXI. Gdzieś się między tryby dostał. Dwóch maszyn między tryby. Między maszynę XIX i maszynę XXI.

Poszłyśmy do niego do szpitala, gdzie leżał. Obie z Laurą poszłyśmy. Ale on do końca wierzył, że to rak, nowotwór któregoś z członków. Najpopularniejszy to rak prostaty. Ładnie brzmi poza tym. Nawet tuż przed śmiercią wmawiał to sobie. Chorych na aids w ogóle nie zauważał. „Bzdura", mówił. Laury też nie zauważał. Laura-bzdura.

Przyjechałam, przyjechałem. W potokach słońca unosił się ogród. Drzewa dźwigały na sobie futro z liści. Zieleń wpływała na taras, drzwi były otwarte. Otwarte na co? Na kogo? Na ile działek koki? Uśmiech matki bez matki razem z uśmiechem kota błyszczał na firance, a niebo odbijało się w szklankach. Jej włosy błyszczały na tle murów. Eteryczna jak zjawa nie dawała uchwycić się fleszom, spojrzeniom, z moich rzęs spływał na nią potok światła jak z rzęs Maxa, kiedy patrzył pod słońce. Laura nie malowała rzęs, bez tuszu były czarne i sztywne, podczas gdy rzęsy Maxa złociste i wywinięte do góry. A potem

słońce jak nie zapłacony rachunek odebrano razem z rzęsami kochanek i kochanków; odebrano i wyniesiono do lombardu, leży tam mój canon i kamera wideo, teraz jeszcze i oni, ułożeni ciasno na sobie, ich zapachy mieszają się z zapachem starych ubrań i sprzętu hi-fi i noszą spojrzenia tych wszystkich, przez których przechodzili. Ręce. Przez których ręce przechodzili.

Eteryczna jak zjawa nie dawała się uchwycić wzrokiem. Bezskutecznie podążałem za nią, potem wróciłem do swego ciała. Nienawidząc widoku brudnej strzykawki. Wypuściłem igłą brunatną ciecz. Znowu wpłynąłem w ogród. Gdzieś w głębi świdrowała myśl, dlaczego nie widzę matki. Płakałem. Firanki pretensjonalnie wirowały. Ojciec kroił indyka. Na tym zdjęciu jest jeszcze zdrowy. Dla siebie, dla ducha-matki, dla mnie-nikogo. Nigdy nie zabraknie indyka w tej opowieści. Ale nie chciałem jeść, mój pokarm już krążył we krwi. Płakałem. Nie widząc. „Może ta choroba nauczy cię miłości", powiedział indyk. Albo któraś z części indyka. Płakałem.

Teraz, kiedy patrzę na to spokojnie, dom nie wydaje mi się tak jasny jak kiedyś. Chociaż na murze jak na chuście Weroniki, niestety nieautentycznej chuście, tkwi uśmiech mamy, mam-my. Słońce już nie zalewa tarasu. Teraz ciemniej. Chłodniej. Odbijam się powietrzem na liściach. „Kasiu, kochanie, zaproś Laurę do środka". Teraz kiedy już nie jestem nimi. „Pamiętaj, nie waż się brać w domu". Nie biorę. Żyły się skończyły. Pakowałem nawet w uda i pistolet. Ale już nie. Zapchane. Nie spalam z nią i z nim też, przestałam. Wyro świeci pustkami. Zero podartych pończoch i rozdzieranych slipek. Ciemniej. Jakby w jaskince. Od kiedy stałem się kamykiem do gry w afrykański rodzaj chińczyka. Od kiedy stałam się. Fragmencikiem skały. Ta choroba nie nauczyła mnie miłości, chyba dlatego. Ta choroba nie nauczyła mnie miłości, ale bycie kamykiem nauczyło mnie spokoju. „Pawełku, nie rozumiem cię wcale, synku". Może to cię nauczy miłości, kamyczek, medytuj. Malutki meteoryt z księżyca pozbawiony cech ziemskich. Przeleżę parę wspomnień. Przejdą maszyny XXI i XXII, i następne. Przeleżę. Czas straci znaczenie, będę w tym bliższa gwiazdom, z których spadłam, jak zagubiony bilet do innego świata. Na skórze, piaskowej albo granitowej, albo jeszcze innej, jak tatuaż zrobiony w szpitalu zachowam uśmiech matki. Przeleżę. No, chyba, że ktoś da towar. I wejdzie we mnie życie bez lateksu.

Ja to nie ja, wy nie jesteście
nim ani nią, oni nie są nimi.

Evelyn Waugh, *Znowu w Brideshead*

Marcin Czerwiński

Dominik Bielicki

Empatie

Facet wykłada się na stół. Sznurówki,
pumeks, wkładki do butów, wszystko
to co widać. Nie ma czosnku, tylko
to co widać. Tubki z jakąś pastą.

Mogłabyś być jego dziewczyną.
A ja nim. Jak to się ładnie wzmaga.
Papieros, jak się zdaje, go nie cieszy.
Mielibyśmy z pewnością dziecko,

dziecko by się uwiesiło,
chciało, tato, plątało pod nogami.

– Czym mogę służyć?

Czym może służyć?

– Jak pan będzie taki smutny,
zawiążemy pana na kokardkę.

Stare szmaty

Wzmocniono parkan, furtkom wprawiono uszy.
Wszyscy czujni. Wkopano znak zakazu, zasiano
tłuczone szkło.

Jest więcej nietutejszych i jest w nich
niezdrowa determinacja; i właśnie dlatego szlaban
porusza się jak lufa armaty broniąc dostępu na parking.

Podwórka już nie ma, daremnie skradasz się wzdłuż garażu.
Błagam, nie próbuj czmychnąć za słup, nie filuj zza tego załomu.
Dołem, pod siatką, a potem w malwy; to było dobre, ale dawno

mają cię z tamtych okien. Chodź ze mną; przyszedłem cię zabrać.

Dekadencja

Gdy rozstaje się z
dijeridu i dzianiną dzierganą spod pantofla,
żywo skrzącą się, co, może urwałem się z motka?
orgią ściegów, a może ocipialem? chcę do niej podejść,
ale podejść nie wstając z tapczanu.

W ciocinych ciuszkach przycinam na fleciku,
aż mi pucułki różowią poliki. Lubię jeść na
schodkach twaróg, karmić ptaszki okruszkami.
Jeżeli masz inne zdanie, to jest to twoje zdanie.

Wieczorem wibrują słoje, pulsują soki mojego dijeridu
i łamią się dachy, i palą się lasy mojego dijeridu.

Nieutulenie

Pod kołdrą ziemi kości babci, kości dziadka, gołe
i zawstydzone jak za pierwszym razem, kości
babci, dziadka, kulą się i lgną ku
sobie. Jeszcze tli się w nich szpik, jeszcze mają

reumatyzm, kości, wiecie, w nich jeszcze czasem
zanosi się na burze. Ugotowałbym kościół na tych kościach
albo obił kościół tymi kośćmi, albo sobie z tych kości
powróżył. Lecz wchodzę do wody, po prostu.

Liść, pluski.

Zstępuję ufnie nie żywiąc żalu, że nie jest jak pościel.
Chłód mnie nie ścina z nóg, nie brzydzi brzuch rybi,
niestraszne jest mi wśród trzcin niewiadome.
Spadają pierwsze krople. Grzmi.

* * *

Gdy w końcu wykpiła się z ciała, co ją dotąd żywcem
obierało i otwierało, gdy umarła, było w tym oszustwo:
miało być coś, nie było nic, formalności
związane z pogrzebem.

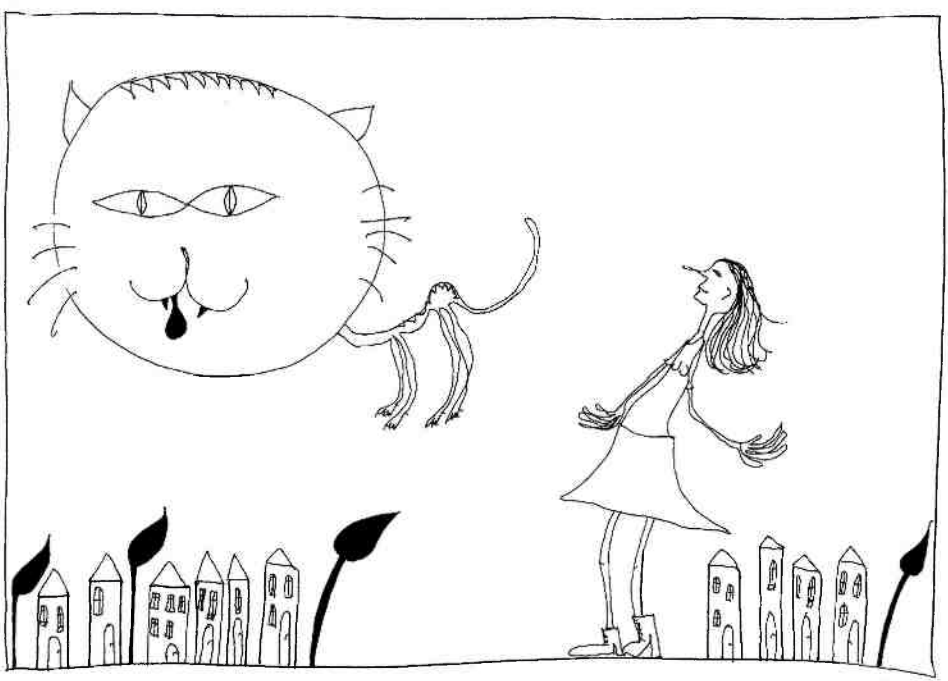
Jakby ktoś mi z mózgu odjął nerw!

Jej życie stanęło – życie odległej ciotki –
mi przed oczyma. I było zwyczajne.
Wygnany z raju,

postawiony naprzeciw jej życia,

– wróć brodawko śmierci.

Dominik Bielicki



Ewelina Rosiak

Adrian Gleń

Zostać u siebie
Późna twórczość Białoszewskiego a ateizm

I. Nie wchodzić na drabinę...

Za najważniejsze zagrożenie dla kreatywnej postawy człowieka wobec świata i samego siebie Białoszewski uznaje poczucie zależnosci (z tego powodu wybiera *kosmiczną samotność*, nie decydując się na poszukiwanie racji egzystencjalnej dla własnego istnienia poza sobą samym), które płynie z konieczności realizowania określonego wzorca egzystencji. Samodoskonalenie wprzęgnięte w tryby systemowej nauki staje się przekleństwem, jego obraz jest spychany na granicę ludzkiej świadomości:

Drabina do wchodzenia wyżej

Może zabraknąć szczebli,
można zamknąć oczy
i wchodzić, można wtedy spać,
przyśni się wchodzenie
i spadanie, trzeba się podnosić,
to i tak nic,
najpierw trzeba się bić
i od siebie
i odpadać,
potem bić się
i spadać,
potem wchodzić
i nie spadać,
potem się obudzić
do niczego, do niczego.

(OS, s. 171)

Dialektyka upadanie (grzech) – wzlot (stan łaski) jawi się tutaj jako absurdalny ciąg czynności pozbawionych celu i uzasadnienia. Osiąganie wyższego stopnia doskonałości związane jest z rodzajem gwałtu dokonywanego na własnej osobowości (najpierw trzeba się bić). Owo *odpadanie* stanowi wyraz lęku podmiotu przed uszczupleniem granic własnego „ja" związanego z wyeliminowaniem niepożądanych, z punktu widzenia określonej moralności, składników ontycznych człowieka. Pozbawienie zaś jakiejkolwiek cząstki samego siebie dla kogoś, kto z mozołem broni swojej pojedynczości i osobności musi stanowić dramat. Cała peregrynacja będąca zapisem wewnętrznej przemiany zawarta jest w kilku, nieomal bełkotliwie powtarzanych wyrazach. *Spadanie, odpadanie* i ponowne *wchodzenie* – wyliczone jednym tchem – przypominają jakąś groteskowo-absurdalną zabawę odbywającą się na pograniczu jawy i snu. W ten sposób manifestuje się niechęć autora Rozkurzu dla problematyki aksjologicznej, co również wyklucza możliwość podejmowania prób poznania Absolutu[2].

Motyw wstępowania po szczeblach drabiny pojawia się u Białoszewskiego kilkakrotnie. Samo wstępowanie na szczeble, schody to wyznacznik archetypicznego wędrowania po osi świata – w górę (do Nieba) i w dół (do Piekieł), które występuje nieomal we wszystkich wierzeniach religijnych. Najbliższym jednak otoczeniem, kontekstem dla twórczości Białoszewskiego jest z pewnością starotestamentowa opowieść o Jakubowym śnie i metafora Tomaszowej „drabiny bytów".

O ile napotkany w *Obrotach rzeczy* motyw ów powodować musiał zakłopotanie odbior-

cy wielością możliwych odczytań, niejasną waloryzacją, zmiennością symbolicznych planów, o tyle tutaj trudno byłoby pokusić się o jedną i pozytywną jego wykładnię. Protagonista autora *Oho* jednoznacznie odsuwa możliwość istnienia nieustannie powracającego *stanu wzlotu.* Jego niestabilność połączona z karkołomną (bo oznaczającą przemoc w stosunku do samego siebie, do własnych możliwości istnienia) ideą samodoskonalenia jest głównym powodem odrzucenia fazowej koncepcji egzystencji proponowanej w judeo-chrześcijaństwie. Najważniejsze jednak jest tutaj to, że wszystkie usiłowania pozbawione są uzasadniającej je racji transcendentnej (co w tym przypadku oznacza także: racji egzystencjalnej), wszystko to po prostu do *niczego, do niczego.* Słowa religioznawcy uzmysławiają jak bardzo antagonistyczną wobec tradycyjnego modelu religijnej koncepcji człowieka jest wizja w *Drabinie do wchodzenia wyżej: Wspinaczka, wstępowanie na schody symbolizuje drogę ku absolutnej rzeczywistości. Każdy człowiek zbliżając się do niej doświadcza ambiwalentnych doznań: lęku i radości, przyciągania i odpychania. Symbol schodów zawiera w sobie ideę uświęcenia, śmierci, miłości i wyzwolenia. A każdy z tych aspektów – momentów istnienia stanowi jakieś przezwyciężenie zwykłego, przeciętnego ludzkiego losu; jest przedarciem się na inny szczebel bytowania*[3].

II. Biblijne plotki

Istnienie Boga w późnej twórczości Białoszewskiego zredukowane jest do pełnionej przezeń funkcji w strukturze ludzkich wierzeń. Wypadki w Biblii są o tyle istotne, o ile stanowią rodzaj opowieści mającej wpływ na sposób widzenia świata, o ile są jeszcze jedną wizją prawdy, egzystującej w zbiorowej świadomości, wizji, do której należy się odnieść, jeżeli ma się na względzie wypracowanie poetyckiej formuły prawdopodobieństwa świata. Przedmiot doświadczenia religijnego pojawiać się będzie zatem nie jako osoba dialogu, obiekt pragnień podmiotu, lecz jako zdepersonalizowany konstrukt tekstowy. Wszelkie dywagacje na temat substancjalności Boga odbywają się zawsze z pewnego poznawczego dystansu, przy użyciu kategorii potocznego rozumowania, co odziera sferę sakralną z niezbędnego kwantu wzniosłości: *Ostatnio intryguje mnie Chrystus nie jako tylko człowiek, ale jako Bóg wcielony. Nierozwikłana sprawa dwóch natur w jednym. Żeby zrozumieć mysz albo krowę, trzeba ścieśnić się w mysz albo krowę, wejść w jej żywot, urządzenia biologiczne i mózgowe. Bóg wmieścił się w aparat człowieczy, niepewny, nietrwały, strachliwo-bohaterski.*(R, s. 36)

Jedynie Bóg wcielony może wzbudzić zainteresowanie człowieka. A to z racji tego, że dopiero sprowadzony do ziemskich wymiarów posiada charakter wyrażalny. Nieobecność Transcendensu dla Białoszewskiego wypływa z faktu jego abstrakcyjności. Dopóki pozostaje on niedostępny w sferze materialnej, dopóty orzekanie o nim zwyczajnie nie ma sensu. To moment wcielenia właśnie sprawia, iż można rozpocząć kreślenie jego portretu: *Bóg nie miał wyglądu, nie miał, aż się za niego pojawił Syn Boży. I model do portretu jest.* (R, s. 107)

Na tym jednak koniec. Cóż bowiem powiemy więcej o Bogu, skoro w akcie „uczłowieczenia" traci on swoje transcendentne atrybuty? Pozostaje zeń to, co przysługuje wszystkim Śmiertelnym. Legendarne dzieje Chrystusa będą więc jawić się odtąd jako opowieść niesamowita, spisana – by użyć sformułowania z wczesnej prozy autora *Rozkurzu – po plocie.*

Protagonista Białoszewskiego, nie doświadczając obecności Boga w świecie, nie pyta w ogóle *czy to Ty*, lecz zawsze jedynie – a i to podlega ograniczaniu – *czy w ogóle jest Bóg*?, przez co kwestionuje zasadność religijnych poszukiwań[4]. Biblijna artykulacja prawdy staje się w tym ujęciu rodzajem wiedzy tajemnej,

swoistą zagadką metafizyczną a poszukiwanie jej rozwiązania poznawczą przygodą: *Chciałem się przekonać, jak było ze stworzeniem świata. Kiedy światło? Le. podał mi Biblię Wujka. Czytałem. Światło drugie.* (R, s. 36)

III. Dramat egzystencjalisty

Każdorazowa zmiana następująca w przestrzeni życia człowieka-poety pociąga za sobą konieczność ponowienia metafizycznych rozpoznań. Wykorzeniony, pozbawiony swojego miejsca, *podrzucony* w miejscu, w którym *miasto się odrąbało* podmiot doświadcza poczucia totalnej obcości i egzystencjalnej samotności. Tym dramatyczniej i odważniej odzywa się zrezygnowany – i spokojny zarazem – glos:

Reszta dalej normalnie,
jeden na czubku na obcowanie z bóstwem.

Zobaczę teraz na swoim nowym punkcie
W niebie z łóżkiem, czy to prawda.

Powiem wam od razu.
Prawda stoi pośrodku.
W miseczce.
Tknąć nosem, się rozleje.
(OS, s. 14)

Białoszewski jawi się tu jako dość zdecydowany egzystencjalista. Z faktu – zdaje się przekonywać – iż nie dostąpimy posiadania prawdy, która znajduje się wciąż przed nami, nie mamy prawa jeszcze zawierzyć w moc Transcendensu i – sztucznie – znieść absurd naszego położenia w świecie. I jakkolwiek naszymi działaniami sterują sprzeczności, *niepewność wiecznie podlatująca*, to jednak o wiele pewniejsze wydaje się poszukiwanie sensu fenomenów dookolnej rzeczywistości w jej ramach i o własnych siłach. Cokolwiek by nie powiedzieć o takiej podmiotowej postawie – jedno wydaje się pewne: człowiek, który sam *odkryje objaśnienie tego, co dzieje się z nim w jego świecie, nie będzie musiał szukać* [...] *poza i ponad sobą*[5].

Zawsze idzie o **nasze** życie w tym, co w nim najpewniejsze – w jego tutaj i teraz. A człowiek skazany jest na pełną samodzielność i dramatyczną wolność-do stwarzania i rozumienia świata. Autor *Oho* zdaje się być przy tym współczesnym hermeneutą restytuującym pojęcie *praxis*, tj. nakazującym odnosić wszelkie modele i schematy myślenia do procedur weryfikacyjnych, które uruchamia każdy z nas z głębi własnego „ja". Religia wraz z jej egzegetyczną wartością niesioną przez swoją specyficzną mitologię ma przede wszystkim służyć człowiekowi, być mu *pro-pozycją* i pomocą.

Orientacja człowieka-poety w świecie pozbawionym waloryzacji dodatkowo zagrożona jest poprzez poczucie braku stałości. Homogeniczna, będąca w wiecznym ruchu rzeczywistość, którą pisarz stara się oswajać i nazywać, sama w sobie nie gwarantuje podmiotowi trwałego oparcia. W tej sytuacji jedynym wyjściem staje się wypracowanie postawy gwarantującej rodzaj metafizycznego uspokojenia. Pierwiastek „boskości" realizowany w idei obojętności często jednak nie spełnia swojej funkcji; wszelkie próby zatrzymania kołowrotu czasu, magmy istnienia nie dają zadowalających rezultatów:

zwolnienie tempa

ręce się huśtają
stanęły

obojętność

(bóstwo syczące na siebie
potem i to nawet nie...)
(O, s. 45)

Oto punkt dojścia w dramacie egzystencjalnym samotnego człowieka. Stąd spazm nicości może zaprowadzić jedynie nad kra-

wędź rozumu, w stronę Innego. Białoszewski unika jednak konfrontacji, skazany na całkowitą niepewność – na poły heroicznie i z błazeńską miną – trwa na granicy świata. Owo milczące wsłuchiwanie się w mowę bycia rzeczywistości, cierpliwe *wprawiania się w polot, dojścia do zawieszenia* odbywają się przy akceptacji faktu nieobecności transcendencji. Pragnienie metafizyczne zmierza u Białoszewskiego nie do – by użyć określenia Levinasa – czegoś całkiem innego, do absolutnie innego, lecz do sprowadzenia Inności do Toż-Samego[6]. Wszelka tajemnica, niejasność ontologiczna rzeczywistości musi zostać – *per analogiam* – przekroczona, rozpoznana jako składnik znanego fragmentu świata: *Z okienka widać bloki. Takie jak moje na Lizbońskiej. Mieszkalne bloki, jeden, drugi, trzeci. Wysokie. Do brzegu z półtora kilometra. Myślę sobie, skąd te bloki. Sytuacja prawie taka jak na Saskiej Kępie. Tylko że bloki są widziane przez okienko z czegoś, co płynie. I ja jestem w okienku i wyglądam z czegoś, co stoi, na to, co tak jakby przepływało. Ale chwilami to znowu się to odwrócenie odwraca. To, co w dole, stoi, a ja z blokiem i z okienkiem tak jakby płynę*. (OE, s. 43)

Stała czynność oswajania eliminuje odmienność i pozwala człowiekowi-poecie zdobywać – chociażby chwilowe – zakorzenienie w świecie. O ile zatem metafizyka doświadczalna autora *Rozkurzu* zwraca się ku temu, co inne, wychodzi od znanego sobie świata – od *u siebie*, które zamieszkujemy, w stronę obcego *tam*[7], o tyle końcem poznawczego ruchu staje się powrót *do siebie*, niwelujący to, co Inne.

Utracone – na skutek topograficznej katastrofy, którą była przeprowadzka – poczucie zadomowienia w bycie objawia się też na płaszczyźnie relacji międzyludzkich. Inny człowiek, pojawiający się w spektrum widzenia podmiotu nieomal zawsze podlega opisowi zewnętrznemu. Inny – tak samo jak rzeczywistość wewnątrzświatowa – musi zostać poddany procesowi oswajania. Rzadko też zdarza się, aby napotkanie Innego pojmowane było w kategoriach istotowego, egzystencjalnego spotkania.

Absolutnie Inne – pisze Emmanuel Levinas – *to inny człowiek. Nie należy on do tego samego szeregu, co Ja.* [...] *Inny jest Obcym; Obcym, który zakłóca moje u siebie*[8]. O ile jednak dla francuskiego filozofa moment ten pozwala wyzwolić się człowiekowi spod jarzma *kamiennej mojości* – monadycznego charakteru myślenia, o tyle autorowi *Oho* jawić się on będzie jako stan zagrożenia. Inny niesie ze sobą potencjalną ingerencję w moją niepowtarzalną strukturę percypowania świata. Stąd optymalną jest sytuacja *bez ludzi*, w której istnieje *tylko ja* i co za tym idzie *pole do przepisu* (O, s. 131).

Odseparowanie podmiotu od wszelkich wpływów zewnętrznych, kontemplacyjne sam na sam z rzeczywistością przedmiotową – oto, co wyznacza kształt pisania i poznawania. Tylko tak może manifestować się w najpełniejszy sposób jednostkowy rys rozumienia świata. Dając świadectwo (zapis wierszowy) człowiek-poeta przekazuje również prawdę o własnej, niepowtarzalnej osobowości (pismo jest bezpośrednią manifestacją projektu osoby).

IV. Bóg nie może nas uratować

Białoszewski zapewne nie zgodziłby się z Levinasem w kwestii pewności w zdobywaniu wiedzy poprzez operację przedstawiania rzeczywistości. Z faktu, iż stajemy zawsze po stronie przedmiotowego bytu oraz bronimy własnej odrębności przed zagrożeniem rozproszenia nie wynika to, że naszym działaniem rządzi zachłanne pragnienie podporządkowania bytu. Nie jest zatem tak, iż oddając się idei *bycia sobie jednym, życiopisaniu* czy – mówiąc słowami Heideggera – orzekając prymat bycia nad bytem, czynimy podrzędną *relację z kimś, kto jest bytem (relacja etyczna),* [wobec] *relacji z by-*

ciem bytu, które ponieważ jest bezosobowe, pozwala uchwycić i opanować byt [...][9].

Autor *Oho* kreuje swojego człowieka-poetę zgodnie z zasadami Heideggerowskiej filozofii Neutralnego; wszelki byt wydarza się zatem zawsze w przestrzeni subiektywnej – Inni nie mają wpływu na kształtowanie się wizji świata w żadnym dostępnym podmiotowi wymiarze. Nie inaczej też dzieje się w przypadku – sporadycznych, co trzeba od razu podkreślić – relacji z rozmów o Bogu:

Teraz pan Kajetan mówi o nas jako o listkach. I pyta
– ale gdzie jest drzewo?
A potem
– ta nasza religia chrześcijańska jest okropna, mściwy Bóg
– dobry i zły, to taka jest natura
– natura nie jest ani dobra, ani zła
– zależy kiedy, dla kogo
– natura jest wspaniała, świat istnieje niezależnie
Byłem śpiący, w drzwiach odpowiedziałem niechlujnie
– boski punkt widzenia
Pan Kajetan przytrzymywał mi drzwi z uśmiechem
– boski punkt widzenia?
– stałość, niezależność, boski punkt widzenia.
(Z, s. 113)

Niezwykły fragment. Znacząca jest tutaj zwłaszcza jawnie manifestowana niechęć do podejmowania „boskiej tematyki". Pragnący kontynuacji interesującego wątku rozmówca w końcu kapituluje wobec zdawkowych replik podmiotu. Człowiek-poeta wie, iż *stałość* i *niezależność* są teoretycznymi konstruktami myślowymi i osiągnięcie ich nie leży w mocy ludzkich kompetencji. A skoro nie będziemy mieli pewności co do istnienia Boga wszelkie spekulacje na ten temat będą niczym więcej jak rodzajem *gadaniny*.

Białoszewskiego interesuje zresztą bardziej antropologiczny aspekt zjawiska religijności. Wielokrotnie przypatruje się on – zawsze z odpowiedniego dystansu, gwarantującego bezpieczeństwo, ale i możliwość uruchomienia ironicznego komentarza – kłębiącym się pod kościołami ludziom. Podczas jednej z turystycznych peregrynacji bezceremonialnie dokonuje odkrycia sposobu w jaki wjawia się Bóg:

Pojechaliśmy z panem Kajetanem do Torunia. Wszystkie kościoły pozamykane. Pan Kajetan zaczepia pod jednym babinę
– może pani mi wyjaśni, dlaczego kościoły są zamknięte?
– a bo kradną
– kradną? co ukradli?
– tu ukradli dużą świecę
– to do tego jest kościelny, żeby pilnował
– kościelny nie upilnuje
[...]
Już przedtem pan Kajetan wytłumaczył mi, że to zamykanie kościołów tutaj to przeszło od ewangelików, oni otwierają, jak się zejdą
– jak się ludzie zejdą, to jest Bóg.
(Z, s. 169)

Krótka sentencja zamyka fragment tekstu. Kluczowa zdawałoby się wypowiedź, która mogłaby otwierać dalszą część teologicznej dysputy zostaje gwałtownie zarzucona. Pozostajemy z nierozwiązywalnymi dylematami. Kto wypowiada te słowa? Dlaczego w tym momencie następuje ucięcie rozmowy? Czy wreszcie słowa te oznaczają dezaprobatę dla zinstytucjonalizowanych i schematycznych praktyk religijnych, a sama obecność Boga jest przejawem masowego złudzenia tłumu?

Finalna konstatacja będąca ironiczną parafrazą słynnego Mateuszowego *dictum* (logium) – *Bo gdzie dwaj są albo trzej zebrani w imię moje, tam jestem pośród nich* (Mt 18, 20) – poprzez wprowadzenie kolejnego dystansu, zdaje się dezawuować realność wjawiania się Boga, sytuując je jedynie w przestrzeni codziennej praktyki słownej. (Trudno jednak

forsować taką interpretację z pełnym przekonaniem, ponieważ wewnątrztekstowe relacje dialogiczne – celowo? – pozostają niedookreślone).

Protagonista Białoszewskiego nie pojawia się w kościele w celu modlitewnego doświadczenia. Pozostaje biernym obserwatorem zewnętrznych zachowań, odnotowuje drobne fakty, które zdają się przynależeć ściśle do porządku naturalnego. Gmach kościoła jest wszakże jeszcze jednym miejscem codziennych spotkań ludzi, podczas których dochodzi do powstawania historii, zaskakujących słownych interakcji, osobliwości wartych odnotowania. W twórczości autora *Odczepić się opuszczenie religii i kościoła* – jak pisze Jerzy Jarzębski – *odbywa się dość gładko i nie prowadzi do męczących dramatów sumienia*[10].

V. Dusze to druciki?!...

W tym świetle dziwić nieco może częstotliwość pojawiania się problematyki duszy ludzkiej. Intuicyjnie moglibyśmy podejrzewać, iż pojecie to dawałoby asumpt do poszukiwań ukrytej religijności w wizji człowieka autora *Oho*. Dusza bowiem zawsze *uchodziła* – jak pisze Emil Durkheim – *za pewne sacrum i* [...] *budziła* [...] *pewien rodzaj uczuć, które wszędzie są zarezerwowane dla tego, co nadprzyrodzone. I jeśli nawet nie czyni się z niej Boga, to przynajmniej przyznaje się jej odrobinę boskości*[11].

W tomie *Rozkurz* odnajdujemy próbę opisania fenomenu duszy a konkretnie językową eksplikację jej charakteru:

a może dusze to druciki
od głów do stóp
i mają w sobie korytarzyki
z bytości w będziość
(R, s. 187)

Romuald Cudak postulował umieszczenie tego krótkiego utworu w kręgu literatury metafizycznej podejmującej *problem nieśmiertelności człowieka i jego duszy (poprzez jego duszę?) oraz tego, czym jest dusza i jak jest w człowieku*[12]. Wydaje się jednak, iż badacz ulega tutaj sugestii związanej z konotacyjnym charakterem tematu tego lapidarnego tekstu. Zauważmy bowiem, iż nic nie wskazuje na to, ażeby substancjalność duszy usytuowana była tutaj poza strukturą horyzontalnego wymiaru osobowości człowieka. Dziwaczne neologizmy użyte do opisu duszy wpisują cały temat, jak się zdaje, w perspektywę ludzkiego bytowania tutaj i teraz (z racji umieszczenia duszy w ciele). Jeśliby zatem traktować ów zapis jako wyraz – jak chce Cudak – „nazywania nienazwanego", rodzaj zmagania się z oporną materią słowną, przystosowywania słowa, *aby zaczęło objawiać naturę rzeczy*[13], to specjalnego objaśnienia wymagałby głównie dystans do przedstawianego problemu, który przejawia się w swoistej metaforyce zdrobnienia (zdumienie budzi zwłaszcza infantylna wizja duszy jako *drucików*, które scalać mają istnienie człowieka).

Umieszczenie istoty bytu ludzkiego w pojęciu duszy, od czasów filozofii sokratejskiej, służyło do określania celów działalności ludzkiej, która miała być skoncentrowana na osiąganiu szczęścia pojętego jako *eudajmonia*. Posiadanie możliwie największej miary dóbr abstrakcyjnych było wyznacznikiem scalenia jednostki w pełny i zrealizowany byt ludzki. Białoszewski także traktuje duszę jako siedlisko istoty człowieka, przy czym skłonny jest raczej uważać, iż ma ona głównie zdolność integrowania rozproszonej – przez chaotyczność historycznego doświadczenia – osobowości.

Bardzo często napotkamy w twórczości autora *Rozkurzu* swoiste „donosy o śmierci", których źródłem są historie zasłyszane od postaci z najbliższego kręgu znajomych podmiotu. Opowiadacz zmienia się wówczas w pilnego słuchacza, który starannie przepisuje relację:

STEFA O WIECZNOŚCI

– Tatuś mówił przed śmiercią „nie rozstajemy się, ja tylko na jakiś czas pobędę dalej od domu i znów się spotkamy". Ale niech pan mi powie, jakie to spotkanie, ja mam 70 lat, mój brat 72, a tatuś umarł, to miał 42. (O, s. 31)

W potocznej świadomości, której przejaw stanowi powyższy zapis, istnieje zasadnicza sprzeczność w stosunku do religijnych dogmatów o pojmowaniu nieśmiertelności człowieka. Wyobrażenie ludzkie nie może pomieścić koncepcji duszy w innych aniżeli ziemskie kategoriach. W myśleniu pierwotnym – a bohaterka *zanotu o wieczności* w swym zdroworozsądkowym sposobie odbierania rzeczywistości zbliża się do niego – pojęcie duszy *nie pociąga za sobą* – jak pisze Durkheim – *idei życia wiecznego* [...]. *Dusza, choć tak bardzo odmienna od ciała,* [...] *uchodzi za ściśle z nim związaną: starzeje się, gdy ono się starzeje*[14].

Trudno jednak orzec – a dla interpretacji fragmentu jest to wszak kluczowe – jakie jest stanowisko spisującego podmiotu wobec opowiedzianej historii i samej postaci, która dzieli się z nim swoimi wątpliwościami. Naiwna wizja wieczności, czy raczej wyznanie niewiary wobec optymizmu eschatologicznego, jest tutaj podane w sposób obiektywny, niedeprecjonujący niepewności bohaterki opowiedzianej historii. Mamy prawo przypuszczać (pomimo kilku literalnych indykatorów: infantylnego *tatuś*, czy sytuowania się Stefy w relacji podrzędności wobec podmiotu), iż człowiek-poeta odnosi się do owych nieufności z całą dozą zrozumienia i przyzwolenia (uznaje wszak, iż prosta logika, z której one wypływają jest świadectwem zbytniej abstrakcyjności religijnej nauki i cała historia warta jest zapisu).

VI. Nie uwierzę

Czasowość bytu ludzkiego, egzystencjalne odczucie nicości i pustki są czynnikami, które stanowią asumpt do świadomej integracji podmiotu, do przywrócenia – przynajmniej na chwilę – chwiejnej tożsamości. Jednakże scalenie ludzkiego bycia w świecie dokonujące się w ten sposób jest zjawiskiem zbyt efemerycznym, aby stało się podstawą pozytywnego doświadczenia religijnego. Z przeżycia całości – spowodowanego *nota bene* nie tylko przez fenomen kresu – nie wyłania się jeszcze, zdaje się mówić nam Białoszewski, racja dla wykraczania poza świat. To raczej punkt dojścia wszelkiej poznawczej działalności człowieka. Jedyny pewny, dodajmy, punkt. W tym świetle po raz kolejny ujawnia się ateistyczny światopogląd autora *Ostatnich wierszy*.

Pierwszą właściwością każdego aktu religijnego – pisze Max Scheler – *jest to, że w nim nie tylko rzeczy i fakty doświadczane przez osobę, lecz wszelkie rzeczy skończone i przypadkowe zostają ujęte w pewną całość, łącznie z własną osobą, i połączone w ideę świata.* [...] *Drugim momentem* [...] *jest to, że swoją intencją przekracza czy transcenduje ten świat.* [...] *dopiero wtedy, gdy to, co transcendowane stanowi świat jako całość (włączając własną osobę), mamy prawo mówić o akcie religijnym*[15]. Transcendens zresztą niczego człowiekowi nie jest w stanie zaoferować. Wszystkie eschatologiczne idee religijne, łącznie z koncepcją życia wiecznego budzą w bohaterach tej twórczości jedynie poczucie lęku i zagrożenia:

STEFA O ŚMIERCIACH

– Mój tatuś był policjantem, ale umierał spokojnie, kazał wszystkich przeprosić, wysunął rękę do wstawienia gromnicy. A moja mamusia umierała w rozpaczy. Zebraliśmy się wszyscy, ona wołała „ratujcie mnie". Po kolei. Do każdego. Ukochana wnuczka stanęła za jej poduszką i tak mówiła „babciu, i czego ty nie chcesz umierać, masz 82 lata, tyle się nażyłaś, namodliłaś, i czego się tak boisz?" A ta do niej „boję się, córuniu, przejść przez próg wieczności". I umarła. (O, s. 31)

tem w stanie rozbroić pęt absurdu istnienia. Białoszewski jednak nie czyni niczego, co mogłoby w jakiś sposób uchronić człowieka przed grozą i anonimowością śmierci, nie buntuje się – jeśli nawet śmierci nie daje się oswoić, to przecież i z nią można się w pewien sposób ułożyć, tj. po prostu ją przyjąć, ignorując jej ostateczny charakter. Autor *Ostatnich wierszy* mógłby zapewne powtórzyć za Albertem Camusem: *Chodziło* [mi] *o to, by żyć i myśleć w tym rozdarciu oraz wiedzieć, czy należało się zgodzić* [na przezwyciężający rozpacz akt zawierzenia się Bogu – przyp. A. G.] *czy też nie*[20].

Adrian Gleń

[1] Poszczególne skróty oznaczają tytuły tomów: OS – *Odczepić się*, Warszawa 1978, Z – *Zawał*, Warszawa 1978, R – *Rozkurz*, Warszawa 1980, SPNW – *Stara proza. Nowe wiersze*, Warszawa 1984, O – *Oho*, Warszawa 1985, OE – *Obmapywanie Europy. Aaameryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988, K – *Konstancin*, Warszawa 1991.

Cezurę między wczesną a późną twórczością Mirona Białoszewskiego ustalamy na podstawie istotowej zmiany jaka dokonała się w tym pisarstwie na skutek dwóch fundamentalnych doświadczeń, które nie mogły pozostać bez wpływu na sposób kreacji świata przedstawionego: idzie oczywiście o przeżyty przez poetę zawał serca oraz przeprowadzkę na nowe miejsce – osiedle w dzielnicy Saska Kępa (zob. R. Cudak, *Czytając Białoszewskiego*, Katowice 1999, s. 17-21; J. Brzozowski, *O poezji Mirona Białoszewskiego*. [w:] *O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje*, pod red. J. Brzozowskiego, Łódź 1993, s. 9-34).

[2] Zob. M. Scheler, *Problemy religii*, przel. A. Węgrzecki, Kraków 1995, s. 233.

[3] M. Eliade, *Symbolika środka*, „Znak" 1961, nr 88, s. 1398.

[4] Por. T. Węclawski, *Wspólny świat religii*, Kraków 1995, s. 31-32.

[5] *Op. cit.*, s. 23.

[6] Por. E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przel. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 18.

[7] Zob. *op. cit.*, s. 18.

[8] *Op. cit.*, s. 26.

[9] *Op. cit.*, s. 34.

[10] J. Jarzębski, *Bóg ateistów: Schulz, Gombrowicz, Lem*. [w:] *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*, pod red. M. Jasińskiej-Wojtkowskiej i J. Święcha, Lublin 1997, s. 198.

[11] E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego*, przel. A. Zadrożyńska, wstęp i redakcja naukowa E. Tarkowska, Warszawa 1990, s. 253.

[12] R. Cudak, *op. cit.*, s. 257.

[13] *op. cit.*, s. 258.

[14] E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego...*, *op. cit.*, s. 259.

[15] M. Scheler, *Problemy religii...*, *op. cit.*, s. 213-214.

[16] K. Tarnowski, *Wiara – sens – świadectwo*. [w:] *Człowiek wobec religii. Filozoficzne aspekty religijnego sensu*, pod red. K. Mecha, Kraków 1999, s. 238.

[17] Por. G. Cottier, *Pragnienie Boga*, [w:] *Człowiek wobec religii...*, *op. cit.*, s. 130.

[18] Białoszewski dezawuuje – podstawowe w doświadczeniu religijnym – przeżycie tajemnicy. W jego metafizycznych wizjach wyeliminowane zostało poszukiwanie transcendentalnej pierwszej przyczyny bytów wewnątrzświatowych. Doświadczenie symboliczne, które staje się udziałem protagonisty autora *Rozkurzu* jest zatem zasadniczo sprzeczne z modelem tradycji religijnej, który jest konstytuowany przez doznanie *siebie samego we własnym świecie, takim jaki on każdorazowo jest oraz swojej własnej tajemnicy, a dokładniej tego, że tajemnica człowieka nie wyczerpuje się w jego nawet najbardziej rozszerzonym i pogłębionym doświadczeniu samego siebie i rzeczy tego świata* (T. Węclawski, *op. cit.*, s. 69).

[19] Nietzsche interesuje się oczywiście śmiercią Boga religii chrześcijańskiej jako konstruktu uprawomocniającego pewien rodzaj moralności, jego bunt zatem nie ma charakteru metafizycznego. Niemieckiemu filozofowi chodziło o negację „etycznego aspektu" Absolutu i uwolnienie człowieka od nieadekwatnych form postępowania. *Tym, co naprawdę zmarło* – przekonywa E. Gilson – *jest więc Bóg chrześcijańskiej i tradycyjnej etyki*. [...] *Negacja Boga nie dotyczy w tym przypadku* [...] *stwórcy świata i człowieka* (E. Gilson, *Który Bóg umarł?*, przel. S. Piwko, „Więź" 1984, nr 11-12, s. 30-31).

Człowiek u Białoszewskiego, egzystując w porządku naturalnym, nie poczytuje sobie za ujmę istnienia jedynie własną historią. Konsekwentnie przyjmuje wszystkie ograniczenia wynikające z braku transcendencji, w tym sensie jest spadkobiercą sytuacji nakreślonej w pismach Nietschego. Po śmierci Boga *człowiek ma żyć* – pisze M. Eliade – *samotnie w świecie całkowicie zdesakralizowanym*. [...] *a jako istota historyczna* [...] *musi już żyć tylko wyłącznie w historii* (M. Eliade, *W poszukiwaniu „początków" religii*, przel. A. Tatarkiewicz, „Znak" 1966, nr 7/8, s. 908).

[20] A. Camus, *Poczucie absurdu i jego konsekwencje filozoficzne*, [w:] *Filozofia egzystencjalna*, wyboru dokonali i wstępem opatrzyli L. Kołakowski i K. Pomian, Warszawa 1965, s. 403.

Białoszewski, *implicte*, zatem występuje przeciwko rozwiązaniu Kierkegaarda i Szestowa; jego stanowisko jednak wypływa nie tyle z odważnej analizy sytuacji absurdalnej – jak ma to miejsce u Camusa – lecz jest wynikiem konsekwentnego odsuwania od siebie tego stylu myślenia o świecie. Postawa podmiotu w twórczości autora *Oho* jest najskrajniejszym przykładem swoistej filozofii życia, przyjmującej tutaj kształt, w którym wyeliminowane zostało pytanie o właściwą postawę człowieka wobec własnej skończoności. Priorytet i fundamenty bycia człowiekiem nie zasadzają się w niej na egzystencjale bycia-ku-śmierci, ale są wynikiem przedsięwzięcia *życiopisania* wyłącznie z materii egzystencji (zob. Cz. Piecuch, *Człowiek metafizyczny*, Kraków 2001).

tem w stanie rozbroić pęt absurdu istnienia. Białoszewski jednak nie czyni niczego, co mogłoby w jakiś sposób uchronić człowieka przed grozą i anonimowością śmierci, nie buntuje się – jeśli nawet śmierci nie daje się oswoić, to przecież i z nią można się w pewien sposób ułożyć, tj. po prostu ją przyjąć, ignorując jej ostateczny charakter. Autor *Ostatnich wierszy* mógłby zapewne powtórzyć za Albertem Camusem: *Chodziło* [mi] *o to, by żyć i myśleć w tym rozdarciu oraz wiedzieć, czy należało się zgodzić* [na przezwyciężający rozpacz akt zawierzenia się Bogu – przyp. A. G.] *czy też nie*[20].

Adrian Gleń

---

[1] Poszczególne skróty oznaczają tytuły tomów: OS – *Odczepić się*, Warszawa 1978, Z – *Zawał*, Warszawa 1978, R – *Rozkurz*, Warszawa 1980, SPNW – *Stara proza. Nowe wiersze*, Warszawa 1984, O – *Oho*, Warszawa 1985, OE – *Obmapywanie Europy. Aaameryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988, K – *Konstancin*, Warszawa 1991.

Cezurę między wczesną a późną twórczością Mirona Białoszewskiego ustalamy na podstawie istotowej zmiany jaka dokonała się w tym pisarstwie na skutek dwóch fundamentalnych doświadczeń, które nie mogły pozostać bez wpływu na sposób kreacji świata przedstawionego: idzie oczywiście o przeżyty przez poetę zawał serca oraz przeprowadzkę na nowe miejsce – osiedle w dzielnicy Saska Kępa (zob. R. Cudak, *Czytając Białoszewskiego*, Katowice 1999, s. 17-21; J. Brzozowski, *O poezji Mirona Białoszewskiego*. [w:] *O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje*, pod red. J. Brzozowskiego, Łódź 1993, s. 9-34).

[2] Zob. M. Scheler, *Problemy religii*, przeł. A. Węgrzecki, Kraków 1995, s. 233.

[3] M. Eliade, *Symbolika środka*, „Znak" 1961, nr 88, s. 1398.

[4] Por. T. Węcławski, *Wspólny świat religii*, Kraków 1995, s. 31-32.

[5] *Op. cit.*, s. 23.

[6] Por. E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 18.

[7] Zob. *op. cit.*, s. 18.

[8] *Op. cit.*, s. 26.

[9] *Op. cit.*, s. 34.

[10] J. Jarzębski, *Bóg ateistów: Schulz, Gombrowicz, Lem*. [w:] *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*, pod red. M. Jasińskiej-Wojtkowskiej i J. Święcha, Lublin 1997, s. 198.

[11] E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego*, przeł. A. Zadrożyńska, wstęp i redakcja naukowa E. Tarkowska, Warszawa 1990, s. 253.

[12] R. Cudak, *op. cit.*, s. 257.

[13] *op. cit.*, s. 258.

[14] E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego...*, *op. cit.*, s. 259.

[15] M. Scheler, *Problemy religii...*, *op. cit.*, s. 213-214.

[16] K. Tarnowski, *Wiara – sens – świadectwo*. [w:] *Człowiek wobec religii. Filozoficzne aspekty religijnego sensu*, pod red. K. Mecha, Kraków 1999, s. 238.

[17] Por. G. Cottier, *Pragnienie Boga*, [w:] *Człowiek wobec religii...*, *op. cit.*, s. 130.

[18] Białoszewski dezawuuje – podstawowe w doświadczeniu religijnym – przeżycie tajemnicy. W jego metafizycznych wizjach wyeliminowane zostało poszukiwanie transcendentalnej pierwszej przyczyny bytów wewnątrzświatowych. Doświadczenie symboliczne, które staje się udziałem protagonisty autora *Rozkurzu* jest zatem zasadniczo sprzeczne z modelem tradycji religijnej, który jest konstytuowany przez doznanie *siebie samego we własnym świecie, takim jaki on każdorazowo jest oraz swojej własnej tajemnicy, a dokładniej tego, że tajemnica człowieka nie wyczerpuje się w jego nawet najbardziej rozszerzonym i pogłębionym doświadczeniu samego siebie i rzeczy tego świata* (T. Węcławski, *op. cit.*, s. 69).

[19] Nietzsche interesuje się oczywiście śmiercią Boga religii chrześcijańskiej jako konstruktu uprawomocniającego pewien rodzaj moralności, jego bunt zatem nie ma charakteru metafizycznego. Niemieckiemu filozofowi chodziło o negację „etycznego aspektu" Absolutu i uwolnienie człowieka od nieadekwatnych form postępowania. *Tym, co naprawdę zmarło* – przekonywa E. Gilson – *jest więc Bóg chrześcijańskiej i tradycyjnej etyki*. [...] *Negacja Boga nie dotyczy w tym przypadku* [...] *stwórcy świata i człowieka* (E. Gilson, *Który Bóg umarł?*, przeł. S. Piwko, „Więź" 1984, nr 11-12, s. 30-31).

Człowiek u Białoszewskiego, egzystując w porządku naturalnym, nie poczytuje sobie za ujmę istnienia jedynie własną historią. Konsekwentnie przyjmuje wszystkie ograniczenia wynikające z braku transcendencji, w tym sensie jest spadkobiercą sytuacji nakreślonej w pismach Nietschego. Po śmierci Boga *człowiek ma żyć* – pisze M. Eliade – *samotnie w świecie całkowicie zdesakralizowanym*. [...] *a jako istota historyczna* [...] *musi już żyć tylko wyłącznie w historii* (M. Eliade, *W poszukiwaniu „początków" religii*, przeł. A. Tatarkiewicz, „Znak" 1966, nr 7/8, s. 908).

[20] A. Camus, *Poczucie absurdu i jego konsekwencje filozoficzne*, [w:] *Filozofia egzystencjalna*, wyboru dokonali i wstępem opatrzyli L. Kołakowski i K. Pomian, Warszawa 1965, s. 403.

Białoszewski, *implicte*, zatem występuje przeciwko rozwiązaniu Kierkegaarda i Szestowa; jego stanowisko jednak wypływa nie tyle z odważnej analizy sytuacji absurdalnej – jak ma to miejsce u Camusa – lecz jest wynikiem konsekwentnego odsuwania od siebie tego stylu myślenia o świecie. Postawa podmiotu w twórczości autora *Oho* jest najskrajniejszym przykładem swoistej filozofii życia, przyjmującej tutaj kształt, w którym wyeliminowane zostało pytanie o właściwą postawę człowieka wobec własnej skończoności. Priorytet i fundamenty bycia człowiekiem nie zasadzają się w niej na egzystencjale bycia-ku-śmierci, ale są wynikiem przedsięwzięcia *życiopisania* wyłącznie z materii egzystencji (zob. Cz. Piecuch, *Człowiek metafizyczny*, Kraków 2001).

Tomasz Jamroziński

u wylotu (litografia)

seria wiaduktów wpisuje nas na stale w porządek
tego miasta przetaczamy się z nim w kawalkadzie
ciężkiej jak lodowiec dlatego nie należy wychylać się
każdy ruch grozi załamaniem szeregu cerowanych
uliczek więc lepiej patrzeć na ręce one zazwyczaj

snują swoje małe historie zapowiadają ciekawsze
epilogi uwielbiam kiedy wzniecasz tę swoją deltę
uśmiechów na dodatek prowadzisz niezrównanym
krokiem wprost do wylotu tunelu gdzie są światła?
trzy kolory co jeden to głębszy a pamięć zawodna

odtwarza jedynie tępe rachunki słów zamiast feerii
półcieni mijamy aleje wystarczy wbić się zgrabnie
w zakole rzeki jak w worek z pierzem wtedy czekać
może otworzą się stygmaty o cokolwiek poprosisz
spełni się bezboleśnie tyle że za naszymi plecami

eurolines

przed wejściem na dworzec autobusowy kołują
styczniowe cienie tu w pobliżu musi być powiat
o lepszej nawierzchni kałuże stabilne jak stropy
groteska wpisana w pokraczne figury pożegnań

tomaszek nie zamierza wchodzić do obcej rzeki
woli siedzieć pod powiekami uprawiać pochody
minionych dni w oderwaniu od zawiłych śladów

zostawionych w krakowskim pokoju na meissnera
nitki rozmów zabobonnie noszone we włosach
nie chronią nawet przed zimnem kto by pomyślał

że krajobraz jak po bitwie ulice całkiem puste sine
od modlitw co gorsza tomaszek jak hiena polarna
krąży w pojedynkę wiedząc że cienie w tym samym
otoczeniu będą się powtarzały powiększały do dna

wigilijny

stoimy na granicy (rzecz dzieje się) w wyziębionym
samochodzie spodem beton panierowany igliwiem
powabne uskoki terenu poza tym jutrznia wiatru
zawsze okropnie wieje kiedy skraplają się uczucia

poranek wywleka na jaw pewne nieścisłości uginamy
kolana pod naporem zmian w kalendarzu święto pewnie
obejdzie się bez nas jak zwykle zacznę dukać z kartki

po ciebie przyjdzie ból głowy spędzimy te noce z oddali
na zagryzaniu warg jakbyśmy mieli co najmniej cały las
dla siebie dopóki krążymy po obwodzie ciszy jak po archipelagu
dotąd pozostajemy tymi z początku pierwszej opowiastki

ponownie, niechby wigilia

komórka umarła drugi raz tego dnia nawet prąd jest
zmienny a śnieg mokry wiele rzeczy mówi i śmierdzi
zupełnie po ludzku najwidoczniej będą odpuszczone
nieprzespane rozebrane wszelkie motywy które mną

kierowały a które wymienione w obawie przed utratą
snu rozdałem ścianom o źrenicach przewierconych
jak sam środek europy – po wtóre mroczny to ląd –

można próbować ucieczki do tamtych żerowisk
do innych pajęczyn ale nie ma pewności czy seans
zostałby przywrócony a palce lepkie od wieczornego
kurzu wejdą w utarty szlak pęki brzóz weź odrobinę

Tomasz Jamroziński

Wojciech Sołtys

***

akty desperacji w komunalnym pejzażu
punkt wyjścia i trzaśnięcie drzwiami
reszta
jest
i leży odłogiem
między tak i bez różnicy

na skraju szyby i okna
zostawiłem dla naszego bezpieczeństwa
kamień papier i zapałki

w ostateczności możemy zaryzykować

***

gdzieś obok przed i za
druga część tego widoku poza zmysłem orientacji
nieokreślone granice i błądzenie po
wygłodniałych obszarach
odpowiedź bez pytania ośrodki zdrowia zniszczone
przez szepty nieobecnych sezonów podobnie biblioteki
spokoju i wszystkie wypisane słońca i noce

to już przestaje być błądzeniem

wydaje się że w umytym ciele mniej istnieje słów
coś na kształt kreskówki
kreska brudu w poprzek lustra

Z wyglądu rozpoznaje deszcz

Rozwrzeszczane dzieciaki
nie wiedzą co mają zrobić. Podobnie jak ja.
Jeszcze raz w kole bloków i do domu.
Niebo wbite na sztywny pal osiedla. Obok tego
wszystkiego poruszające się drzewo. Kwiaty
na pobliskich działkach to aż kwiaty. Mały potop.
Powoli rozmywa się komunalny pejzaż
wschodniej Polski. Zostaje wybieg wzroku i
trochę gniewu w szklance z kawą.

Na przekór szczegółom
swobodnie kalkuluję czas i znaki.

15 lipca

Z jedną powieką otwartą drugą martwą i punktualną.
Przyglądam się.
Skoro nie wiem czy o to mi chodziło to w takim razie ty
musiałeś patrzeć. Następnie nastała zieloność
z dodatkiem ciała i miasta.
Językiem można się spowiadać a później oblizać.

Nigdy nie przypuszczałem że za dużo już powiedzieliśmy.

Jeżeli nie przypuszczałem to ty a nie ja musiałeś
Umrzeć. Z jedną ręką nie różniącą się od drugiej
i z prognozą rekonwalescencji wychodzę po deszczu
Może teraz się rozróżnimy. Liczby i plamy.

***

Jak nigdy noc wchodzi światłem.
Szarpię się z wierszem jak stara baba
z psem pod blokiem. Wyschnięte słowa
wyrzucam jak pamięć. Powoli dociągam do
nieistnienia miejsca gdzie umiera moja myśl o mnie.
Dzieci pełne wiary stoją pod drzwiami.
Wpychają pod drzwi dłonie.
To cień tamtego życia. One nie wiedzą że
do mnie prowadzi szereg okien
zwróconych w stronę gdzie sen rozsiada
się wokół zamkniętej gry. One wiedzą wszystko poza tym.
Ona miała tu być rok czy dwa lata temu
Ale zdaje się, że jej nie ma więc muszę być dosłowny
jak polska.

Nie wiem: Ona teraz ma otwarte oczy
na tamtym osiedlu gdzie mgła przenika jak listopad
przez serce. Jej ciało dosięga południa. Nie wiem:
Jej nie ma. Nieistnienie jego dłoń elektryczna.
W tym miejscu muszę się obudzić. Muszę. Ona też wie
że muszę już wstać do.

Wtedy jeszcze byłem

Muszę się rozebrać
z łóżka listów i wszystkich
zakurzonych zasłon wieczności. Wszystko
wyrzuciły usta. Niebo opada
na dno umierania.

Ty. Zawsze miło być do ciebie.
Jak to możliwe że jest wiara że istniejesz.
Mimo tego że on mówi: za długo patrzyłeś.
Czerń rozpływa się w oku.

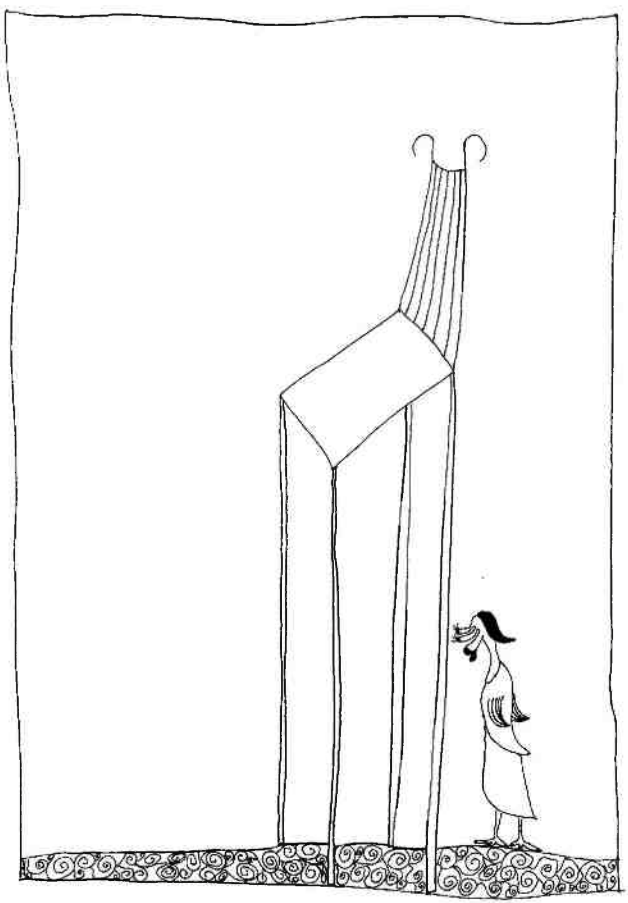
Widok z którego nie można się wydostać.
Kościoły powietrza. Podłogi pełne kolan.
Sny zamykają dzień.
Do ciebie zamykam.

** *

Jednym słowem pozdrów teściową którą
Zawsze mieć chciałeś i powiedz że nadal
Chcesz kochać namiętnie i w dodatku od nowa

Biorąc przykład z polityków chcemy wszystkim
I każdemu z osobna powiedzieć pierdolcie się
lublin chuje
I ty także prochu

Wojciech Sołtys



Ewelina Rosiak

Tadeusz Dąbrowski

Cytat i kolaż
(O Różewiczowskiej poetyce fragmentu)

Trudno jest mierzyć się z oczywistościami, a fragmentaryczność Różewiczowskiej formy do oczywistości niezaprzeczalnie należy. Już sama częstotliwość, z jaką pojawia się w tej twórczości słowo „fragment" (*Fragmenty z dwudziestolecia, zawsze fragment*, *Poemat autystyczny* [fragmenty], *Tarcza z pajęczyny* [fragment], *Sezon poetycki – jesień 1966* [fragm.], *Klucze do nieba. Fragment sztuki* – by wskazać tylko na niektóre tytuły), nie pozostawia złudzeń, co do charakteru dokonanych przez Różewicza wyborów estetycznych.

Próbując usystematyzować swoje spostrzeżenia w tym zakresie, wyodrębniłem kilka sposobów manifestowania się fragmentu w poezji autora *Regio*; byłyby to: obrazowanie przez negację (nazwane na mój własny użytek „techniką negatywową"), dyskurs intertekstualny z utworami literackimi oraz dziełami malarskimi, fragmentaryczne widzenie świata (efekt transpozycji znanej teorii Władysława Strzemińskiego na grunt językowy), rozmowy poety z samym sobą (a więc dopiski do wierszy sprzed lat, ich modyfikacje, przenoszenie utworów do kolejnych tomów), otwartość tekstu rozumiana jako „urwanie", wreszcie szósty rodzaj fragmentaryczności, jemu poświęcam niniejszą rozprawkę, sprowadza się do „cytowania rzeczywistości" i cytowania w ogóle, a szerzej, do *sztuki wyboru z rzeczywistości*, jak pisał w najobszerniejszym bodaj studium o Różewiczu Jan Błoński.[1] Zgodzę się z Jerzym Kwiatkowskim, że opis Błońskiego dotyczy raczej kanonicznych tekstów poety, acz na potrzeby moich badań jest jak najbardziej przydatny; ów kanon nie jest w końcu taki wąski.[2] Warto przy tej okazji przywołać słowa młodej eseistki Doroty Jarząbek: *Różewicz cytuje rzeczywistość. Podchwytuje całe zdania albo tylko manierę językową – zwariowanej dziennikarki, sprawozdawcy sportowego, staruszków z* maison de retraite. *Naśladuje styl komunikatów prasowych, zbiera strzępy rozmów i myśli* [...]. *W wielojęzycznej rzeczywistości poezja przekracza także etniczne granice języków. U Różewicza staje się to znamienne: obcojęzyczne frazy, tytuły, cytaty, przekłady własnych wierszy* [...]. *To żonglowanie językami jest także próbą zbadania, na ile pewne znaczenia dają się przełożyć na obcą mowę i rodzaj wyobraźni, czy można zbudować pomost łączący doświadczenia.*[3].

Są cytaty pochodzące „z zewnątrz" i „z wewnątrz", i zaiste, nie sposób przesądzić, które są prawdziwsze. W końcu poezja to alternatywna rzeczywistość. Do tych „zewnętrznych" moglibyśmy zaliczyć w całości, bardzo ważny dla Różewicza, utwór *Białe groszki*, będący zmodyfikowaną poetycko notacją komunikatu radiowego, któremu poeta *podciął żyły i nastąpił rodzaj liryczno – dramatycznego krwotoku*[4]. Ta metoda łapania przez Różewicza wiersza na gorącym uczynku może być jeszcze jednym dopowiedzeniem, uzupełnieniem kwestii jego pisarskiej teorii; zauważmy bowiem, co decyduje o tym, czy taki na przykład fragment radiowego komunikatu, czy jakikolwiek inny wycinek naszej rozgadanej rzeczywistości, zostaje po-

dniesiony do rangi słowa poetyckiego? Decyduje o tym wcale nie wyjątkowość zasłyszanych fraz, ale raczej szczególny stan wrażliwości autora towarzyszący owym „podsłuchom", jak również jego niepodważalne przekonanie, że z tymi akurat „strzępami mowy" pragnie wejść w bliską, kontemplacyjną wręcz relację. Tak w artykule *Cogito marzyciela* pisał o tym Gaston Bachelard: *Nie każdy przedmiot budzi marzenie poetyckie, z chwilą jednak, gdy poeta wybrał jakiś przedmiot, sam ten przedmiot zmienia swój status. Awansuje do świata poezji.*[5] Znajdą się tu także wprowadzone do wierszy na pełnoprawnych zasadach przytoczenia wypowiedzi postaci rzeczywistych, na przykład Mieczysława z wiersza *nożyk profesora*, takie jak: *Tadziu, jesz za dużo chleba...* czy *cukier krzepi* (np 10)[6]. Ale granica między cytatem rzeczywistym a „poetyckim" jest u Różewicza płynna; w *nożyku...* jest ona jeszcze rozpoznawalna; wypowiedzi naturalne w przeciwieństwie do wypowiedzi „fikcyjnych" opatrywane są cudzysłowem. Z cytatem ewidentnie zmyślonym mamy do czynienia na przykład w wierszu *Francis Bacon czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*, gdzie już nie cudzysłów, ale sam odautorski komentarz w rodzaju: *mówił Bacon* (zf 10), pozwala nam rozróżnić głosy dialogujących stron.

Pomysł na sztukę, polegający na tworzeniu nowych jakości w oparciu o wybrane elementy jakości zastanych, zaowocował popularnymi w dwudziestym wieku technikami kolażu, które były w dużej mierze protestem przeciwko nadmiernej abstrakcji. Niewątpliwie najszybciej i najśmielej rozwinął się kolaż w sztukach wizualnych, zaczęło się od wkomponowywania (choć to może niezbyt trafne określenie) liter czy słów w gotowy już obraz, później symulowano rozmaite rodzaje powierzchni, takie jak drewno czy tkanina, skończyło się zaś na użyciu wszystkiego, co było pod ręką, od piasku po skrawki gazet, które naklejane na płótno tworzyły właściwy już kolaż, przechodząc dalej kilka nawet faz rozwoju; na przykła kubizm syntetyczny używał jasnych tonacji Charakterystyczne jest, że wielu artystów uprawiało tę formę w pierwszych etapach swojej twórczości, było tak między innym z Juanem Grisem, Fernandem Legerem czy Robertem Delaunay'em. Wypada wspomnieć jak wielki wpływ miał kolaż kubistyczny na prace dadaistów, zwłaszcza niemieckich, Jea na Arpa, układającego kolorowe papierki chybił trafił na papierowym tle, także Hausmanna, Grosza i Heartfielda, łączących z fotografiami elementy słowne. Ale technika kolażu to nie tylko malarstwo czy rzeźba lecz również muzyka i literatura. Sztandarowym i chyba najosobliwszym przykładem melanżu dwóch ostatnich dziedzin jest działalność Johna Cage'a, amerykańskiego kompozytora, autora słynnej symfonii *45' dla prelegenta*, centralnej postaci awangardy, z czasem również literackiej i baletowej, grafika, akwarelisty i... grzyboznawcy. Jego utwory „muzyczne" są tekstami literackimi, przeznaczonymi do głośnego odczytania z uwzględnieniem niezwykle rygorystycznych podziałów czasowych, z zastosowaniem, także w ściśle wyznaczonych momentach, wszelakich „nieliterackich odgłosów" typu: kłaśnięcia, chrapnięcia, syknięcia czy uderzenia w stół.

Opisane eksperymenty (obok, rzecz jasna, pisarstwa Thomasa S. Eliota) miały niewątpliwy wpływ na technikę poetycką Tadeusza Różewicza, z tym, że u niego planowa niejednorodność składników dzieła ma bardzo ścisłe pokrycie w tegoż dzieła ideowej wymowie. Różewiczowski chaos jest w istocie najdoskonalszym porządkiem, a u jego źródeł najmniej leżą estetyczne poszukiwania, dyktowane pragnieniem nowości, awangardowości. Niech za potwierdzenie posłużą wypowiedzi samego poety, któremu Konstanty Puzyna postawił niegdyś takie oto pytanie (fakt, że pytanie dotyczy przede wszystkim dramatu wydaje mi się, ze względu na

porażającą jednorodność Różewiczowskiej spuścizny, trzeciorzędny): *Posługuje się pan bardzo różnymi formami pisarskimi w tych samych nawet sztukach. Policzmy. Po pierwsze: fragmentami, które markują pewien obraz* [...]. *Po drugie: dialogami rozpisanymi normalnie, jak w każdej konwencjonalnej dramaturgii. Po trzecie: wierszami, często nawet wierszami już dawniej napisanymi, a włączonymi w tekst sztuki. Po czwarte wreszcie: fragmentami cudzych gotowych tekstów – z broszur, gazet itp. – odpowiednio przyciętymi i zmontowanymi, trochę na zasadzie collage'u* [...][7]. Różewicz odpowiedział: *Słowo collage często pada w związku z moją twórczością* [...]. *Przy pewnej złej woli można interpretować taką technikę jako dość staroświeckie chwyty, przeniesione z* awangardowej *plastyki, a więc trochę mechaniczne i anachroniczne. Nie jest to jednak technika przypadkowego montażu, naklejania na płótno jakichś wycinków, szmat itp. Są to elementy wobec dramatu służebne, które ulegają w nim jakby przerobowi, zmieniają się w kontakcie z innymi elementami, o których pan tu wspomniał, z wierszami przede wszystkim...*[8]. Pobrzmiewają w tych słowach tezy Bachtina o kontekście oraz chociażby Mukarovskiego o strukturze jako całości określającej sobą charakter swoich składników, całości wewnętrznie dynamicznej, acz w przebiegu czasu zachowującej tożsamość[9]. Za analogię dramatu swobodnie uznać można całą poetycką twórczość autora *Płaskorzeźby*, która przemawia do nas głosem pewnym i czystym, bo wyrażającym myśl wielką, a od początku do końca spójną. Każdy wiersz z kolei nie jest bynajmniej nieczytelnym skrawkiem, ale samodzielną znaczeniową jednostką, a dałoby się rzec, również „skompresowaną" pełnią. Różnica między większością prac kubistów a wierszami Różewicza polega na tym, że Różewiczowski strzęp gazety otwiera nas, mówiąc metaforycznie, na cały rynek prasowy, a garść Różewiczowskiego piachu przenosi nas na Saharę...

Pośród cytatów ważne miejsce zajmują wtręty obcojęzyczne, najczęściej jest to niemczyzna, jak choćby w *Kamiennych braciach* (*Liegen und Ruhen / in einer Gruft / unter diesem Stein*), *Rozmowie z księciem* (*Ein schoner Gedanke / zwischen den Beinen / eines Mädchen zu liegen*), czy *tajemnicy filozofa* (*ich werde von Zeit zu zeit / zum Tier – dass kann ich / an nichts denken als an / Essen, Trinken, Schlafen / Furchtbar!*) (P I 348, 474; ss 54). Ale makaronizmy to dopiero wierzchołek góry lodowej, warto przywołać teksty, które technikę poetyckiego kolażu reprezentują najpełniej, a więc: *Fragmenty z dwudziestolecia*, *Non-stop-shows*, *Et in Arcadia ego*, *Świat 1906 – Collage*. Trzy ostatnie są zlepkami notatek prasowych, plotek z życia gwiazd, fragmentów recenzji, reklam, kart menu oraz wyimków z przewodników turystycznych. W *Świat 1906 – Collage* informacyjny śmieć awansuje do rangi istotnej prawdy, natomiast świętości, takie jak poezja czy mitologia narodowa – sprowadzone zostają do poziomu ogłoszenia drobnego w gazecie codziennej. Podobnie jest we *Fragmentach z dwudziestolecia*; zaczyna się od cytatów z horoskopu, potem lecą jedno po drugim ogłoszenia matrymonialne (niekiedy całkiem dowcipne: *Romantyk, wybitnie przystojny szatyn, / kawaler wykształcony i inteligentny, / poznańczyk, idealny materiał na / męża, religijny, poślubi prawdziwą / miłością młodą przystojną / idealistkę. Ewentualny majątek / mile widziany.*), kończy się zaś *quasi*-aforyzmem, nie wiedzieć czyjego autorstwa: *Mniej będę patrzeć w odbicie mej twarzy w lustrze, / a więcej będę się przyglądać prawdziwemu obliczu / mej duszy*. (P II 56, 57) – który, teoretycznie, powinien stanowić intelektualną przeciwwagę dla poprzedzających go banalnych przytoczeń. Sprawa wygląda jednak inaczej; ta, skądinąd niegłupia, myśl sformułowana jest tak, iż mogłaby stanowić część monologu wewnętrznego egzaltowanej bohaterki najtańszego romansu, każe się zatem trak-

tować z jednakowym przejęciem, co zaprezentowany w drugiej strofie a zbliżony tonem komunikat: *Kto poda silne ramię / maleńkiej, biednej, udręczonej, / życiem, tęskniącej do miłości / prawdziwie szlachetnego człowieka* (P II 52).

Trzeba zaznaczyć, że sympatia do kolażu mówi wiele o motywacjach artysty, dokładniej: jest wyrazem swoistego maksymalizmu twórczego, gdyż zdradza tęsknotę za dziełem totalnym, wielowymiarowym i wieloznacznym, rejestrującym rzeczywistość w całym jej rozedrganiu. Łatwo uśmiercić gorący i pulsujący fragment świata w trakcie przeszczepiania go na grunt literacki, swoista „dezorganizacja w organizacji" wydaje się być naczelną zasadą kolażu; porządkować ostrożnie i do określonego momentu, gdy składniki wypowiedzi wciąż jeszcze silnie ze sobą kontrastują, a przed odbiorcą otwiera się już szansa na oswojenie tego chaosu. Dobry kolaż pozwala dostrzec z równą siłą różnice jak i związki (wszelkiego rodzaju: estetyczne, semantyczne, formalne) pomiędzy zlepionymi strukturami, i tym samym daje się oswoić przez interpretację. Tworzyć kolaż to walczyć ze sobą jako artystą, lub mniej radykalnie – uszlachetniać ów artyzm poprzez samoograniczenia największego kalibru, a do takich należy moim zdaniem postulat częściowego tylko porządkowania czy syntetyzowania doświadczeń, przy jednoczesnej wstrzemięźliwości w komentowaniu. Idąc za myśleniem Jeana Hytiera, kolaż byłby zmaganiem się geniuszu z talentem, bo jak spostrzega francuski badacz *geniusz przynosi rezultaty fragmentaryczne i izolowane* [...]. *Talent przywraca ciągłość.*[10] Tajemnica udanego kolażu tkwi we właściwym doborze składników wypowiedzi oraz rozmyślnym-nierozmyślnym tasowaniu nimi. Tadeusz Różewicz posiadł obie umiejętności w stopniu doskonałym; spójrzmy raz jeszcze na przytoczony wyżej fragment o przedsiębiorczym romantyku; tych siedem wersów z powodzeniem mogłoby stanowić osobny utwór zatytułowany, powiedzmy: *Miłość 2003 – Collage*. Taki hipotetyczny liryk posiada bowiem wszystkie wyznaczniki kolażowości, a na dodatek stwarza całkiem sporą przestrzeń dla interpretacyjnych popisów. Gdyby zestawić go z utworem oryginalnym, zauważylibyśmy dwie zasadnicze analogie konstrukcyjne, podyktowane dążeniem do ergonomiczności wypowiedzi: „spójną niespójność" wewnętrznych całostek znaczeniowych oraz „ramowość".

Pierwszą z tych tajemniczych kategorii wyjaśnię, odwołując się do poetyki ogłoszenia prasowego. O jego specyfice decyduje ściśle ograniczona ilość miejsca na łamach, czyli względnie stała ilość liter bądź słów, z których należy zbudować sensowny i możliwie treściwy komunikat. Chcąc sprzedać telewizor, pralkę lub samochód, wymieniwszy parametry techniczne – trudno wymyślić coś bardziej efektownego, niż: „stan bdb" albo „hamulce wymieniane w zeszłym roku". Prawdziwa nerwówka zaczyna się, gdy w kilkunastu, góra – kilkudziesięciu, wyrazach zawrzeć trzeba całą swą osobowość, życiorys (z pominięciem niechlubnych wypadków, rzecz jasna) oraz listę oczekiwań względem potencjalnej (-ego) partnerki (-a). Niewielu stać na wyrafinowaną retorykę w rodzaju: „Nazywam się Stefan, zadzwoń: (tu numer telefonu)", więc powstają takie „kolaże", gdzie informacja o miejscu zamieszkania („poznańczyk") przełamuje ciąg cnót, wyprzedzając religijność, która prawem wtrącenia pojawia się (znacząco) na samym końcu autoprezentacji. A zatem: „spójna niespójność", ponieważ komunikat jest sensowny, mimo że ni ładu w nim, ni składu. Albo inaczej: komunikat jest sensowny, a o bogactwie jego sensów decyduje właśnie ów specyficzny ład-nieład, będący współkomponentem poetyki kolażu, na którą składa się jeszcze „ramowość". Jak wspomniałem, komunikat prasowy (ale i szerzej: wszelki komunikat medialny, albo po prostu: jakikolwiek komunikat) ograniczony jest ramami objętościowymi, utwór

literacki również posiada takie ramy. Jedyna różnica, że ramy dzieła sztuki są wirtualne, że to artysta je wytycza, odpowiednio do charakteru i rozmachu własnej kreacji. W przypadku kolażu ramy te są szczególnie ważne, ponieważ istnieje tylko jeden ich rozmiar, gwarantujący artystyczne powodzenie.

Podsumowując tę część moich roztrząsań; uważam, że kolaż literacki składa się z mniejszej lub większej ilości mikro-kolaży, tworzących osobne podjednostki strukturalne i znaczeniowe. Oto, co o urodzie i sile kolażu jako wybitnie mimetycznego (pod)gatunku decyduje: niesłychana zdolność *odsyłania do genetycznie różnych systemów znakowych i ich kontekstów*[11]. Trudno wyobrazić sobie formę lepiej oddającą charakter czasów, gdy: *maszyny komponują muzykę i piszą wiersze*, oraz psychiczną kondycję współczesnego człowieka, którego *możliwości są ogromne* i *polegają na ciągłym niepokoju / czy nie za późno / na miłość na naukę esperanto na podróże / na pisanie powieści na dzieci na piękno / na wiarę na życie na śmierć*, który *mówi jeszcze mówi ciągle / pamięta że coś powinno się łączyć / z czymś wyrażać coś / lecz nie wie w jakim celu* (P II 215, 216, 223). Kolaż jest paradoksalnie próbą zapanowania nad chaosem w przestrzeni kulturowej.

Nie wypadałoby pominąć książki, przy komponowaniu której technika kolażu odegrała niebagatelną rolę. Mam na myśli przyjęty z ogromnym entuzjazmem przez czytelników i krytykę tom *Matka odchodzi*. Uważam, że jawna kolażowość jest jednym z większych jego walorów. Nie chcąc się wdawać w interpretację, bo nie o to tutaj chodzi, stwierdzę tylko, że nie wstrząsnęły mną te obszary dzieła, którymi zachwycali się jurorzy Literackiej Nagrody „Nike", a więc, jak twierdzi Maria Janion: nadzwyczaj głęboki i przekonywający portret matki, jeden z najpiękniejszych w polskiej literaturze. Dla mnie *Matka odchodzi*, tak zresztą jak wszystkie inne książki Tadeusza Różewicza, jest przede wszystkim portretem poety. Ale nie ów narcyzm szczególnie mi doskwiera; bardziej dziwi mnie fakt, że poeta, który i w *Matce...* od pierwszych stron przypomina swoją, zdeklarowaną przed półwieczem, niewiarę, z takim upodobaniem czyni sobie ołtarz z własnej poezji... Powróćmy jednak do kolażu; ten tom pokazuje, jak wielką rangę przypisuje Różewicz samemu aktowi poetyckiego wyboru, bo analogami zasłyszanego komunikatu radiowego z wiersza *Białe groszki* stają się tutaj wielostronicowe zapiski matki – Stefanii, braci Stanisława i brata Janusza. Tak, jakby chciał nam Różewicz powiedzieć: „Ja tych tekstów nie napisałem, ale wybrałem je do mojej książki, więc w jakimś sensie je napisałem, bo beze mnie byście ich nie czytali. Nie widnieje przy nich moje nazwisko, ale one znajdują się w książce opatrzonej moim nazwiskiem, zatem i przy nich stawiam swojego copyrighta."

Ale *Matka odchodzi* nie jest pierwszym zbiorem poety, realizującym dalece posunięty eklektyzm estetyczny i gatunkowy, powiem więcej – istnieje w dorobku Różewicza tom, w którym technika kolażu jako zasada kompozycyjna manifestuje się bardziej krańcowo. Mam na myśli właściwy debiut poety – broszurę *Echa leśne* (1944), opublikowaną pod pseudonimem „Satyr" w nakładzie stu egzemplarzy i kolportowaną wśród oddziałów partyzanckich, by żołnierze mieli co poczytać. Te ostatnie słowa, choć brzmią komicznie, oddają całą prawdę sytuacji; Różewicz otrzymał od dowódcy oddziału rozkaz napisania czegoś, co upamiętni losy żołnierzy, a jednocześnie będzie dla nich źródłem rozrywki. Kapral podchorąży sprostał wyzwaniu, powstał swoisty tryptyk, którego część pierwsza, „hagiograficzna" pt. *Kamienie na szaniec* zawiera sfabularyzowane opisy partyzanckich śmierci, druga – *Kartki z pamiętnika* traktuje w zbliżony sposób o kilku akcjach zbrojnych, część ostatnia natomiast zatytułowana *Pod sosną* to mini-antologia żołnierskiego, rubasznego często, dowcipu; poza tym

znajdziemy w *Echach...* wstęp oraz epilog. Jak zauważa Tadeusz Drewnowski, *w sensie gatunkowym mamy tu pełną paletę: prozę (większość tekstów o poległych współtowarzyszach i tekstów kronikarskich to miniopowiadania), prozę poetycką (epilog: Mój dom), poezję (cztery wiersze) i satyrę (humoreski, fraszki, żartobliwe wywiady, porady i encyklopedię).*[12]. Istotne, że w *Echach...*, podobnie jak w *Matce...*, zostały zaprezentowane cudze utwory – fraszka Adiutanta R., wiersz brata Janusza *Kartka z bloku meldunkowego*, jak też cytaty z Żeromskiego i Słowackiego, co jest czytelną zapowiedzią późniejszych praktyk intertekstualnych, zresztą sam tytuł arkusza najdobitniej o tym zaświadcza.

Echa leśne to nie tylko tygiel gatunków, ale i stylów; pod względem idiomatycznej rozpiętości tom *Matka odchodzi* nie może z nimi konkurować. Patos romantyczny (*Las to mój dom ogromny.* [...] *Strzelisty i wysoki jest mój dom jako świątynia Pańska. Cały muzyką jest przepojony tajemną i nieustającą. W domu tym mieszka WOLNOSC.*) sąsiaduje tu z naturalizmem (*Pięćdziesiąt nóg powykręcanych w fantastyczne esy-floresy, spoconych i brudnych po forsownym marszu, wydaje z siebie zapach duszny i ckliwy, w którym nawet płomień świecy żółknie, kurczy się i przygasa.*) (El 67, 37); naturalizm przetrwa i objawi się we wszystkich nurtach późniejszej twórczości, patos – przeciwnie – zostanie zdławiony jako przejaw fałszywego piękna. Chyba najprecyzyjniej kierunek rozwoju estetycznego tej poezji prognozuje (odrobinę nieadekwatny do zawartości) wstęp, w którym czytamy: *Ta mała książeczka nie została napisana przy zielonym biurku przez urzędnika ani przez zawodowego dziennikarza. Pisał ją żołnierz jednego z oddziałów partyzanckich Armii Krajowej. Nie szukaj w tej książeczce pięknych słów, kunsztownych okresów, patetycznych zwrotów* [...] (El 10). Pobrzmiewa w tych słowach skrywane a dojrzewające przekonanie o śmierci poezji.

Poemat *Tarcza z pajęczyny* kieruje nasze rozważania na inne nieco tory. Że pominąć go niepodobna, mówiąc o kolażu, to jasne, wystarczy rzucić okiem na fragment: *W Kolonii byłem na wystawie /* Sztuka europejska 1912 */ Campendonk / Jawlensky / Kandinsky / Marc / Macke / Kirchner / Nolde / Russolo / Carra / Balla / Kokoschka / W Kolonii śmieje się stary bezzębny Rembrandt.* – no właśnie – i nie wiem, czy jest sens dalej uwzględniać podział wersowy, bo nagle relacja z wystawy zamienia się w prozę: *W München; w Alte Pinakothek, spoczywa w rozrzuconej pościeli różowa dziewczyna Bouchera. Ta sama, co w Paryżu, Kolonii, Londynie. Leży na brzuchu, rozchyliła uda i niewinne różane pośladki zapraszają do...* (Pr I 270). Powiedzieliśmy, że podstawowym budulcem kolażu jest cytat, nie definiując go uprzednio, gdyż sprawa wydawało się oczywista. Ale czy oczywistą jest w istocie? Chyba nie. Można bowiem przyjąć, że cytat nie jest tylko, jak podaje słownik: *dosłownym przytoczeniem czyich słów*[13], ale też odwołaniem do najrozmaitszych tekstów kultury, a więc w gruncie rzeczy intertekstualnością samą w sobie. I tu pojawia się wątpliwość, czy aby powinno się o nim mówić w kontekście rozważań nad kolażem. Uważam, że nie istnieje czytelne rozgraniczenie między dialogiem międzytekstowym a techniką kolażu, klasyfikacja posiada w tym wypadku rolę drugorzędną i zależy od kierunku oraz charakteru prowadzonej analizy. W analizie semantycznej byłbym skłonny potraktować kolaż jako przejaw intertekstualności jawnej, natomiast w dociekaniach formalnych – odwrotnie – jako mniej lub bardziej zestandaryzowany gatunek czy podgatunek literacki, fundujący swoją tożsamość w oparciu o elementy tekstów zastanych oraz określonej, a zależnej od inwencji autora, kombinacji tychże. Absurdem byłoby zawężać znaczenie tekstu do gazetowych sloganów, reklam, artykułów publicystycznych, czy nawet literatury pięknej.

W przytoczonym fragmencie *Tarczy z pajęczyny* dokonuje się w sposób gwałtowny przejście jednego gatunku w drugi; przypomina mi się rozprawa Ryszarda Nycza *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, gdzie poza kojarzącą się z intertekstualnością w pierwszym rzędzie relacją tekst-tekst analizowane są relacje: tekst-gatunek oraz tekst-rzeczywistość. W przypadku relacji tekst-gatunek rodzi się pytanie, czy można nawiązywać do gatunku, nie nawiązując do konkretnego tekstu literackiego. Oczywiście że tak, przecież stykamy się z poezją udającą reportaż, powieścią udającą dziennik intymny, opowiadaniem udającym esej. Przeświadczenie, że gatunek jest również rodzajem tekstu, wymaga wiary w „gatunkowość" jako zespól cech in potentia, w tym kierunku zresztą zmierza rozumowanie Nycza: *Przez gatunkowy archetekst należałoby rozumieć tutaj swego rodzaju p r o t o t y p, reprezentujący egzemplarz idealny (niekoniecznie realnie istniejący), który najlepiej spełnia gatunkowe normy bądź to jako reprezentacja rzeczywistego egzemplarza wzorcowego, bądź jako układ cech najbardziej typowych (średnia statystyczna), bądź wreszcie jako system cech o najwyższej mocy rozdzielczej (w stosunku do egzemplarzy innych gatunków).*[14] Godząc się, że jest coś takiego jak „gatunkowość", musimy naturalnie uwierzyć (to dobre słowo) w istnienie „poetyckości". Stąd już tylko krok do brawurowej tezy, iż wiersz udaje poezję. Mnie to przekonuje. Zatem, jeśliby gatunek uznać za tekst, zasadne byłoby rozszerzenie kategorii kolażu poetyckiego na wszelkiego typu stylizacje, w tym stylizację... na poezję, czyli w gruncie rzeczy na absolutnie wszystkie utwory poetyckie.

Ku własnemu zdziwieniu zauważam, że wiersz udający poezję nie jest tylko paradoksalnym wyobraźniowym konstruktem, ale bytem realnym, którego reprezentacje odnaleźć można u każdego niemal poety. U Różewicza takim utworem byłyby na przykład *Ręce w kajdanach*, tradycja tego liryku sięga *Biblii*, powinowactwo topiki i stylistyki odsyła też bardzo wyraźnie do *Lamentu Świętokrzyskiego*, poezji romantycznej, a następnie do twórczości Baczyńskiego i Gajcego – pokoleniowych rówieśników autora *Ech leśnych*. Nawiasem mówiąc mam przeczucie, że Różewicz zgodziłby się z koncepcją poezji udającej poezję, zbyt wiele jego wierszy próbuje się przeciw takiej, najczęściej nieświadomej, stylizacji buntować, markując autentyczność ostentacyjnymi wycieczkami podmiotu poza tekst, jak ma to miejsce w sztandarowym poemacie *zawsze fragment: doprawdy / nie mam czasu / na skończenie / tego wiersza* (zf 22), i w ogóle we wszystkich utworach traktujących o pisaniu. W zabiegach tych znajduje swe odbicie cichy postulat Różewicza: kształtować każdy nowy wiersz tak, jakby był pierwszym wierszem, i w życiu poety, i w historii literatury. Jedynie takie nastawienie pozwoli sprostać zadaniu *stworzenia poezji po Oświęcimiu* (P II 344). Tyle o kolażu polegającym na autorewizji gatunkowej, skupmy się teraz na ewidentnych kombinacjach gatunków, takich jak przywołana *Tarcza z pajęczyny*.

Ewoluowanie pisarstwa Różewicza od poezji przez dramat do prozy prognozował w swoim studium Kazimierz Wyka.[15] Z dzisiejszej perspektywy widać, jak bardzo się mylił. Nie sądzę, by mógł uważać za nieprawdopodobne współistnienie oraz przenikanie się gatunków w obrębie jednego dzieła, wszak dysponował dostateczną ilością tekstów Różewicza opartych na tej praktyce, wybitny krytyk zwyczajnie nie uwierzył, że taką formę uprawiać można na dłuższą metę i w dodatku z doskonałym skutkiem. Tadeusz Drewnowski używa na określenie neoawangardowych praktyk poety z Radomska uroczego terminu: *perwersyjność genologiczna*[16], także Tomasza Burka intryguje rozpad Różewiczowskiej formy, co jest zdaniem badacza reakcją na kryzys moralności, która, wypierana przez technikę, w zatrważającym

tempie traci swoje cywilizacyjne znaczenie. Chcąc wiernie oddać dramat aksjologicznej katastrofy, należy się uciec do formuły pisarstwa *wielotworzywowego i otwartego*, gdzie rozgraniczenie gatunków i *jakakolwiek rygorystyczna hierarchia stylów* są niemożliwe.[17] W rezultacie *nie bardzo dobrze wiadomo, co tutaj jest tekstem głównym, a co marginesem, co należy do wysokiego stylu moralnej powagi, liryzmu i tragizmu, a co lokuje się w domenie stylu niskiego, satyrycznie przedrzeźniającego owe tragiczne i poważne problemy naszej epoki.*[18]. Choć poezję Różewicza od początku cechował zdecydowany antyparnasizm, to jednak do końca lat pięćdziesiątych, jego wiersz, że się tak wyrażę, znał swoje granice; dopiero *Formy* oraz tomy kolejne z *Rozmową z księciem* (1960) na czele, przyniosły wiersze zbliżone do poematów prozą. Całe ich cykle natomiast przypominały, jak zauważa Burek, opowiadania poetyckie. Nie wolno zapominać, iż nie tylko proza i dramat wdzierały się na teren poezji, działo się też odwrotnie, o czym świadczy cytowana już *Tarcza z pajęczyny*, a także *Kartki wydarte z dziennika*, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, *Czytanie*, *Do źródeł*, *Sezon poetycki – 1966 (fragmenty)*, *Zostanie po mnie pusty pokój*, a ze sztuk – na przykład *Śmieszny staruszek*, gdzie długi prozatorski monolog bohatera, w części zatytułowanej *Prolog lub epilog* przyjmuje postać wiersza wolnego.

Gdy tak rozmyślam nad kolażem i Różewiczowską wielogatunkowością, z literackiego nieba (bądź piekła) woła do mnie największy teoretyk realizmu marksistowskiego György Lukács, prosząc, by poświęcić mu chwilę uwagi. Dobrze więc; podstawowym jego osiągnięciem było odkrycie i opisanie związków między strukturami artystycznymi jak rodzaje, gatunki, style a typami świadomości społecznej skrystalizowanymi w światopoglądach, czyli innymi słowy – stworzenie socjologii form literackich.[19] I tak, do specyfiki przemian w XX wieku pasowała, zdaniem Lukácsa, wzorowana na Balzacu powieść realistyczna. Różewicz naturalnie nie podzieliłby tego ostatniego sądu, ale czy z tezą o paralelizmie socjologiczno-gatunkowym również by się nie zgodził? Bo, według mnie odkrycie węgierskiego filozofa, pozbawione, rzecz jasna, całej doktrynalnej nadbudowy, w sposób nader przejrzysty tłumaczy upodobanie Różewicza do fragmentaryczności, ze szczególnym uwzględnieniem kolażu. A to dlatego, że chodzi poecie, tak jak Lukácsowi, o realizm, ale realizm krańcowo różnie pojęty. Inne są także ich punkty widzenia, Lukácsa interesuje przede wszystkim kondycja społeczeństw, Różewicza zaś – kondycja jednostki; ta druga perspektywa rodzi niezbędne w liryce napięcia, wzmaga autentyzm i bezpośredniość przekazu; trudno bowiem wyobrazić sobie udany artystycznie wiersz-traktat społeczny, nawet Maria Konopnicka, mając na uwadze dobro ogółu, opisywała krzywdę pojedynczego człowieka.

Cóż ma wspólnego z realizmem absurdalna mieszanka gatunków i stylów, słów własnych i cudzych, wierszy i najtrywialniejszych cytatów prasowych, polszczyzny z łaciną bądź niemczyzną? – zapyta ktoś. Dla Różewicza – bardzo wiele, ponieważ kolaż pozwala zobrazować realną kondycję realnego człowieka, żyjącego w wieku XX i na początku wieku XXI, człowieka, który przeżył apokalipsę wojenną, by znaleźć się w potrzasku uprzedmiotowiającej go nauki oraz kwestionującej aprioryzmy i jakiekolwiek wartościowanie, postoświeceniowej filozofii. Zwłaszcza w kontekście ważkiego spostrzeżenia Ryszarda Nycza realizm kolażu nie powinien budzić najmniejszych wątpliwości: *Z jednej strony intertekstualność staje się* ***ukrytym wymiarem*** *mimesis (wymiarem jej retorycznych strategii i całej iluzjonistycznej maszynerii). Z drugiej zaś mimesis jawi się jako ideał,* ***skryty cel*** *intertekstualnej aktywności.*[20] Inaczej postrzega ten problem Hanna Gosk, twierdząc, że *uchwycony we fragmencie obraz*

rzeczywistości zatraca rysy realności, bo coraz większe obszary zawłaszcza fikcja, a *referencja zdaje się tracić sens*[21]. Trudno zgodzić się z tą opinią, najbardziej razi naiwne rozumienie kategorii *mimesis*, z cytowanych słów wynikałoby, że *Pan Tadeusz* lepiej oddaje prawdę o rzeczywistości niż *III część Dziadów* bądź krótki liryk *Uciec z duszą na listek*. Niedorzeczna wydaje się również teza, jakoby brak referencyjności był cechą konstytutywną poetyki fragmentu, nie zaś literatury w ogóle, ale nie sposób dojść do innych wniosków, jeśli *mimesis* utożsamia się z absolutyzmem poznawczym. „Etatowy" tłumacz Różewicza na angielski, a poza tym niezły poeta i wybitny prozaik Adam Czerniawski, którego opowiadania (czerpiące moim zdaniem najwięcej z Gombrowicza i Różewicza właśnie) są istną plątaniną cytatów, tyglem gatunków, konwencji i stylów, tak oto przekornie pisarstwo swoje charakteryzuje: *Ci, którzy przetrwali konfrontację z moją małą narracją, różnie ją opisują i tłumaczą, ale są zgodni, że to próby w dziedzinie groteski, fantastyki, absurdu. Nic podobnego! Jestem realistą i naturalistą.*[22] – te słowa, będące przedłużeniem sposobu myślenia Tadeusza Różewicza, jak i przywołane koncepcje Lukacsa i Nycza, przenoszą naszą uwagę z relacji tekst-gatunek na relację tekst-rzeczywistość.

Tzw. rzeczywistość jako przestrzeń „myślana językowo" i językowo utrwalona w postaci utworu literackiego sama w sobie stanowi rodzaj tekstu, choć teoria ta posiada zagorzałych przeciwników, należy do nich Robert Alter, który dostrzegając w niej *skłonność do rozszerzenia pojęcia intertekstualności poza dziedzinę aluzji czy gatunku i użycia go w celu zastąpienia staromodnego pojęcia prawdopodobieństwa* – widzi w tym *kazuistyczny chwyt i absolutystyczne rozszerzenie zakresu omawianej kategorii, prowadzące faktycznie do wyegzorcyzmowania innej niż literacka obecności realnego świata i w rezultacie zredukowania wszystkiego do tekstu*[23]. Zarzut Altera daje się jednak łatwo sparować jednym prostym pytaniem: na jakiej zasadzie mielibyśmy rozpoznać, czy opisane w konkretnym utworze wydarzenie istotnie miało miejsce (innymi słowy: czy poeta mówi prawdę), czy jest tylko kreacją spełniającą wszelkie kryteria prawdopodobieństwa? To pytanie pociąga za sobą następne: jaki jest sens tego rodzaju dociekań? Wszak tekst artystyczny nie jest podręcznikiem do historii. By to wiedzieć, nie trzeba się posiłkować dokonaniami dekonstrukcjonistów, wystarczy fundamentalna *Poetyka* Arystotelesa. Alter obawia się o rzeczy, które w badaniach literackich nie mają większego znaczenia, bowiem wątpliwość, czy świat jest tekstem, czy nim nie jest, nijak nie podważa prawdy, iż tekstem jest świat przedstawiony w wierszu, opowiadaniu bądź dramacie. Postulat, by dzieło literackie odzwierciedlało prawdę historyczną zamiast „prawdy tekstu", byłby jednoznaczny z zamiarem uśmiercenia sztuki. Odbiorcy potępialiby Borowskiego za to, że był bezwzględny dla obozowych współwięźniów, Bułhakowa z jego gadającym kotem uznaliby za wariata, Różewicza natomiast, na podstawie części dorobku, między innymi „turpistycznych" wierszy oraz *Białego małżeństwa*, za nihilistę, antyestetę, ateistę... Całkiem jak z lokomotywą, która przed stu laty wypłoszyła naiwną kinową publiczność!

Jeśli więc rzeczywistość jest rodzajem tekstu, to wycinek owej rzeczywistości opisany w utworze tudzież realia, do których utwór się odwołuje, również należałoby uznać za cytaty.

Celowo rozpocząłem od cytatów najjawniejszych, kolażu jako idei konstrukcyjnej tomu, najwyrazistszych wierszy realizujących tę poetykę, zostawiając na koniec kwestie najbardziej dyskusyjne. Dyskusyjne, ale – uważam – niezbędne, chociażby dlatego, że... dyskusyjne właśnie. A do takich obok wspomnianej autorewizji gatunkowej należy z całą pewnością hipoteza o wirtualnym

statusie sygnalizowanych w tekście wydarzeń historycznych i takim samym statusie włączonej do tekstu biografii podmiotu mówiącego, choćby się one w stu procentach pokrywały z pozaliteracką faktografią. Pisząc niegdyś o problemie czasowości w sztuce, zauważyłem, że *nie wojna Różewicza wybrała, ale on wybrał wojnę*, chcąc teraz doprecyzować ów sąd, skonstatuję: własną biografię ze szczególnym uwzględnieniem doświadczenia wojennego włącza poeta do swoich wierszy na prawach cytatu, cytatem jest partyzantka, cytatem jest holocaust, cytatem jest okaleczony bohater, który wobec milionów umarłych czuje się winny, ponieważ wciąż jeszcze żyje. W tym sensie kolażami byłyby utwory *Lament*, *Ciern*, *Ocalony*, *Warkoczyk*, *Rzeź chłopców* itd. I tu, rzecz jasna, można mi postawić następujący zarzut: kategoria cytatu rozszerzona na cały świat przedstawiony tekstu literackiego sugeruje, że wszelkie utwory należy uznać za kolaże, a więc zróbmy tak od razu i miejmy sprawę z głowy. Co tu dużo mówić, sporo racji w tym przytyku, zaprezentowany sposób myślenia jest rzeczywiście pożywką dla nadinterpretacji i zwalnia z obowiązku rzeczowej analizy konkretnych tekstów.

Istnieje jednak pewna granica uogólnienia, nie przekraczając której zaprezentowana metoda przynosi wymierne efekty; zwłaszcza w przypadku wierszy, gdzie historia i biografia uległy tak znacznym transformacjom, iż nie pozostawiają złudzeń co do swej fikcyjności oraz całkowitej podległości nieskrępowanemu artystycznemu zamysłowi. Spójrzmy na obraz zagłady z poematu *nożyk profesora*: *Mieczysław: / myślałem jeszcze / o tym moim nożu / z obręczy od beczki. / Nosiło się go w obrąbku / pasiakowatego chałata, / bo zabierali / i mogło to drogo kosztować... /* [...] *dziwny to nożyk – pomyślałem –* / [...] *leżał między Matejką i Rodakowskim / między Kantorem Jeremianką i Sternem / między kartkami papieru / między Alicją Szapocznikow / Brzozowskim (Tadziem, Taziem) / i Nowosielskim między / referatami i fiszkami / dziwny nożyk pomyślałem* albo *proszę się nie bać / mówię / to tylko pyłek / / już nie raz przeprowadzałem takie operacje / jest Pani moim króliczkiem / (nie wie jeszcze że zostanie / króliczkiem doświadczalnym) /* [...] *...a Pan gdzie jedzie? Jeśli można wiedzieć // ja? Ja tak sobie! do lasu / na grzyby ma jagody / na świeże powietrze // jestem Satyr / dziewczyna roześmiała się* (np 17-18, 24). Również w *szarej strefie* znajduje się intrygujący (samym choćby tytułem) liryk *Ucieczka świnek dwóch (z obozu zagłady – rzeźni)*, czytamy w nim: *świnki te uciekły z rzeźni / zrobiły podkop pod ogrodzeniem* [...] */ ruszyły w pogoń straże psy / śmigłowce /* [...] *aż wreszcie schwytano zbiegi / ludzkość tym razem ruszyła na pomoc / wzruszona dołą boskiego stworzenia / i zamiast świnki / przerobić na szynki i schaby / władze zapewniły im rentę / i dożywocie* [...] */ w trzy dni później przeczytałem / że życie świnek nie jest pewne / bo właściciel rzeźni wytoczył proces* [...] */ prawo jest po jego stronie... prawo własności... /* [...] *jak się skończyła historia świnek nie wiem / bo zaczął się wiek nowy i era / Harry'ego Pottera* (ss 76-77) – doskonałe! Napisał to Tadeusz Różewicz, autor *Niepokoju*, naprawdę. Jeśli wciąż uważacie Państwo, że zasygnalizowana przez Nycza relacja tekst-rzeczywistość jest na poziomie badań literackich nieweryfikowalna, że nie wolno postrzegać historii i biografii jako źródła cytatów, które w dodatku pozwalają się dowolnie parafrazować, jeśli ktoś jeszcze wątpi, że na przywołane wyżej teksty spojrzeć da się przez pryzmat poetyki kolażu – z pokorą kapituluję. Koniec i bomba, a kto pisał, ten trąba – mówię sam do siebie, udając, że nie było problemu.

Tadeusz Dąbrowski

[1] J. Błoński, *Szkic portretu poety współczesnego*, [w:] *Id., Poeci i inni*, Kraków 1956.

[2] J. Kwiatkowski, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, Kraków 1995, s. 187.

[3] D. Jarząbek, *Zwiastowanie poezji: między słowem a milczeniem*, „Topos" 2001, nr 1, s. 47.

[4] S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987, s. 213.

[5] G. Bachelard, *Cogito marzyciela*, [w:] *Id.*, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, red. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 394.

[6] Adresy bibliograficzne cytatów z utworów Tadeusza Różewicza podawane będą w postaci skrótów: P – *Poezja*. T. I, II; Pr – *Proza*. T. I, II (cyfra rzymska oznacza numer tomu, arabska – numer strony), np – *nożyk profesora*; zf – *zawsze fragment*; ss – *szara strefa*.

[7] S. Burkot, *Tadeusz...*, *op. cit.*, s. 212.

[8] *Ibid.*

[9] J. Mukarovský, *Pojęcie całości w teorii sztuki*, [w:] *Znak, styl, konwencja*, opr. M. Głowiński, Warszawa 1977.

[10] J. Hytier, *La Poetique de Valéry*, Paris 1953, s. 147-148. Cyt. za: J.-L. Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*, „Pamiętnik Literacki" 1978, nr 4, s. 396.

[11] R. Cieślak, *Oko poety*, Gdańsk 1999, s. 159.

[12] T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 50.

[13] *Mały słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, wydanie X, Warszawa 1993, s. 104.

[14] R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 4, red. H. Markiewicz, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 376.

[15] K. Wyka, *Różewicz parokrotnie* Warszawa 1977, s. 83.

[16] T. Drewnowski, *Walka..., op. cit.*, s. 151.

[17] T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza*, „Twórczosc" 1974, nr 7, s. 101-102.

[18] *Ibid.*, s. 102.

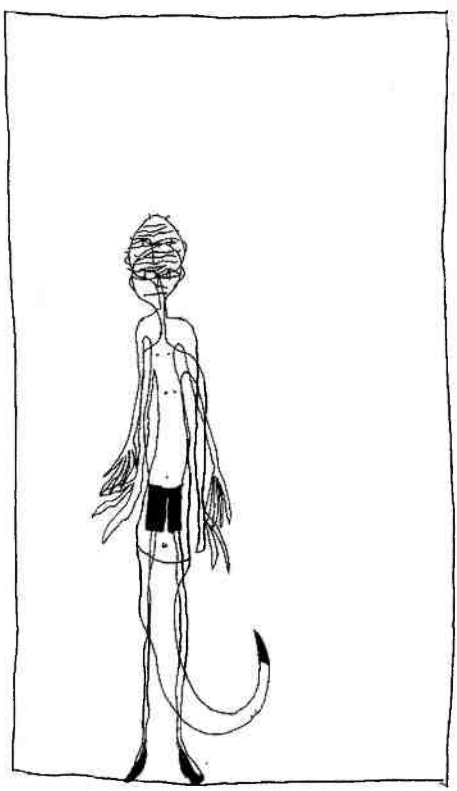
[19] Z. Mitosek, *Dylematy realizmu (Lukacs 1885-1971)*, [w:] *Ead.*, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995, s. 176-198.

[20] R. Nycz, *Intertekstualność..., op. cit.*, s. 384.

[21] H. Gosk, *Sylwa ponowoczesna. Fragment, autobiografia, konwencja literacka*, [w:] *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*, pod red. A. Lama, T. Wroczyńskiego, Warszawa 2002, s. 164.

[22] A. Czerniawski, *Narracje ormiańskie*, Warszawa 2003, IV str. okł.

[23] R. Alter, *Motives for Fiction*, UP Cornell Ithaca 1981, s. 8.



Ewelina Rosiak

Paweł Mackiewicz

Strefa zamknięta
O jednym wierszu Tadeusza Różewicza

Rozpocznę od chwil niepewności. Niewykluczone, że jeden z ostatnio opublikowanych przez autora *zawsze fragment* wierszy, *szukanie kluczy*, zamieszczony w numerze „Odry" (2003 nr 1), włączony zostanie do kolejnego (oczekiwanego), po *szarej strefie*, tomu wrocławskiego poety. Niewykluczone też, że wiersz, o którym mowa, będzie wówczas odczytywany jako – raczej wyjątkowy u Różewicza – wyraz skłonności do sarkastycznego (i steatralizowanego zarazem) opowiadania, znanego choćby z *budowania wieży Bubel*. Jeżeli rzeczywiście tak się stanie, utwór ów, nie będąc zapewne tekstem kluczowym dla zrozumienia książki, między okładkami której się znajdzie, może się przecież okazać poetyckim kluczeniem wokół tematów nie tak znowu – co najmniej od lat sześćdziesiątych – obcych pisarstwu twórcy *Twarzy trzeciej*.

Oto i sam wiersz:

szukanie kluczy

O, Boże! zostawiłem kluczyki
do Królestwa Niebieskiego
w samochodzie

woła młody kapłan
który nie miał powołania
ale miał dobre chęci

trzecia dama polskiego teatru i filmu
szuka tożsamości
ale nie może znaleźć klucza
do siebie
bo go zostawiła u drugiego męża
swojej przyjaciółki

inna pani szuka klucza
od siebie i nie może
znaleźć go w domu
więc leci do Tybetu
jakby nie mogła załatwić
tej małej potrzeby
w Pińczowie

„sympatyczny domator"
(cyt. z ogłoszenia)...
szuka klucza
w torebce starszej pani
z domkiem samochodem
i „samodzielnym" (*sic*!) ogródkiem
może być puszysta
katoliczka

wesołe kumoszki z Warszawy
przemieniają się
w miss-tyczki
i trajkocą jak młynki do kawy
koniecznie tybetańskie (itd.)

2003

I

Małgorzata Baranowska, snując rozważania o Różewiczu w spisywanej na łamach „Twórczości" (2/2002) *Prywatnej historii poezji*, cytuje strofę z wiersza Juliana Tuwima *Do Staffa* –

Byłeś mi wielką nowiną.
Przyniosłeś dar uroczy.
Poldziu! Chodźmy na wino.
Pomilczmy na cztery oczy.

– po czym fragment ów opatruje pobrzmiewającym nutką nostalgii (jak sądzę) komentarzem: *Nie ta poetyka. Nie ten czas. Chyba jednak Różewicz jest ostatnim z uczniów Staffa?* – obojętnie, jaką by się dało odpowiedź na sugestię zawartą w pytaniu Małgorzaty Baranowskiej, podkreśla ono szczególną bliskość obu poetów. Nie pokrewieństwo ich poetyk, ale raczej patronat Staffa – poety (myśliciela) i człowieka nad Różewiczem – człowiekiem.

Dialog Różewicza ze Staffem toczy się na przestrzeni ponad pięćdziesięciu lat działalności artystycznej – od *Niepokoju* po *szarą strefę* – autora *Głosu Anonima*. Niewiele wprawdzie pożytku przyniosłoby tropienie w dorobku wrocławskiego twórcy bezpośrednich odwołań do wierszy „Starego Poety": twórczość ta – odczytywana jako całość – jest jednak głęboko polemiczna wobec poezji Staffowskiej. Nadziei na lepsze jutro, leżącej u podstaw wpisanego w poezję autora *Wysokich drzew* sposobu postrzegania świata, Tadeusz Różewicz przeciwstawia poczucie kresu kultury i cywilizacji, wyczerpanie moralne i intelektualne współczesnego człowieka, niewiarę w możliwość porozumienia między ludźmi. Na milczenie wirtuozerskie – *na cztery oczy* i przy winie – jakie mogłoby połączyć Staffa z młodszym odeń (a starszym od Różewicza) Tuwimem, Różewiczowska poezja odpowiada milczeniem na śmietniku komunikacji i sztuki. Lub wręcz apologią milczenia skontrastowanego z absurdalnością kakofonii głosów (i odgłosów) cywilizacji.

II

Szczególnym świadectwem dialogu między poetami jest zamieszczony na końcu *szarej strefy* cykl wierszy, opatrzony tytułem *Appendix*. We wprowadzeniu autor w te słowa zwraca się do Leopolda Staffa: *napisałem Appendix do Twojego, wydanego po śmierci, tomu „Dziewięć muz..."*. Nieco wcześniej, w apostrofie, odsłaniając motywacje, dla których przedrukowuje *przekomarzanie się poetów przyjaciół*, Różewicz wyjaśnia: *Szanowny i Kochany Przyjacielu, nazywałem Pana, zawsze z respektem i miłością, «Starym Poetą»... ale zajrzałem do <kalendarium> i okazało się, że jestem już starszy od Pana o rok, a może dwa lata!*. W *Appendiksie* najważniejszy wydaje się czas – przełamywanie linearnego porządku temporalnego. Rozmawiają dwaj poeci w podeszłym wieku, ich dialog jest możliwy dzięki esencjonalności i stale obecnej między rozmawiającymi tematyce napisanych – i dopiero powstających – wierszy. Uczeń, starszy od mistrza, może sobie pozwolić na dopisywanie zmienionych wersji jego utworów, na tworzenie swego rodzaju poetyckiego palimpsestu. Kiedy (na przykład) 79-letni Leopold Staff relacjonuje: *Nagle z czarnego kałamarza/ Strzeliła śnieżna tuberoza./ To się czasami w życiu zdarza* (*Zdarzenie*), 81-letni Tadeusz Różewicz odpowiada –

nie mam kałamarza
nie wiem jak wygląda
śnieżna tuberoza
podarłem w gniewie czystą
kartę i uśmiechnąłem się
do młodszego ode mnie Leopolda Staffa
(*Zdarzenie*)

– akcentując tym samym odmienność języków poetyckich i światów przedstawionych, jakim obaj – uczeń i mistrz – oddali swoje pióra.

III

W roku 1964, siedem lat po śmierci Staffa, Różewicz opublikował opatrzony własnym posłowiem, swojego układu wybór poezji Starego Poety. Książka – od (tytułu) wiersza, pochodzącego z tomu *Martwa pogoda* – otrzymała tytuł *Kto jest ten dziwny nieznajomy*. Znalazły się w niej dwa utwory,

w których Staff wykorzystał motyw klucza: sonet *Dzieciństwo* i późny wiersz *Quandoque bonus dormitat Homerus*. Cytuję fragmenty obu tekstów – pierwszy z nich włączony został do tomu *Ptakom niebieskim* (1905):

Poezja starych studni, zepsutych zegarów,
Strychu i niemych skrzypiec, pękniętych
bez grajka,
Zżółkła księga, gdzie uschła niezapominajka
Drzemie – były dzieciństwu memu lasem
czarów...

Zbierałem zardzewiałe, stare klucze... Bajka
Szeptała mi, że klucz jest dziwnym darem
darów,
Że otworzy mi zamki skryte w tajny parów,
Gdzie wejdę – blady książę z obrazu
Van Dycka.
(*Dzieciństwo*)

Drugi zamieścił autor w *Wiklinie* (1954):

Jestem w latach, kiedy się umiera,
Z coraz większym czas goni pośpiechem,
I tęsknota, klucz, co nie otwiera,
Sama z sobą żegna się z uśmiechem
(*Quandoque...*)

Klucz – jako swoisty atrybut podmiotu lirycznego – w obu wierszach poddawany jest metaforyzacji. W *Dzieciństwie* co prawda można *zbieranie zardzewiałych, starych kluczy* odczytywać dosłownie, tym samym umieszczając owe klucze wśród materialnych elementów tworzących ezoteryczny pejzaż dzieciństwa – obok *zepsutych zegarów*, *zżółkłej księgi* czy *niemych skrzypiec*. Wolno jednakże przyjąć, że to właśnie klucze („zardzewiałe" i koniecznie „stare") – na przykład klucze do dziecięcej wyobraźni albo świata baśni – odrealniają ów pejzaż, przecież *Bajka/ Szeptała mi, że klucz [...] otworzy mi zamki...* Polisemia „zamków" wydaje się istotna: zamek (zarówno – budowla, jak urządzenie do zamykania) rozdziela i zarazem łączy świat realny i nadzmysłowy. Klucz staje się wówczas symbolem władzy – zdolności przenikania z jednej rzeczywistości w drugą. Tej zdolności pozbawiony jest podmiot drugiego wiersza: metaforą „tęsknoty" (za czym? za życiem? za minionym?) jest tu *klucz, co nie otwiera*, klucz – bezużyteczny. Ale może także klucz, co zamyka.

IV

Dwudziestokilkuletni Staff wierzył w potęgę wyobraźni, cenił wartość nadzmysłowego postrzegania, jakie przypisywał dziecku. O pół wieku starszy Stary Poeta – będąc już *w latach, kiedy się umiera*, pozbawiony jest umiejętności docierania do odległych a znanych sobie światów – wciąż jednak nie lekceważy klucza, którym niegdyś się posługiwał... Czterdziestoletni Różewicz, układający wybór poezji autora *Wikliny*, musiał o tym wiedzieć.

I zapewne był tego świadomy również poeta piszący wiersz w roku 2003. A pisał, będąc bogatszym o pamięć niedawnych doświadczeń rozmowy (*przekomarzania się*) z Leopoldem Staffem, których owoce opublikował kilkanaście miesięcy wcześniej w *szarej strefie*. Chociaż za ryzykowne trzeba by uznać jednoznaczne twierdzenie, że pisząc *szukanie kluczy*, Tadeusz Różewicz wdawał się w otwartą polemikę z autorem *Dziewięciu Muz*, to równie trudno pominąć kontekst, jaki budują wiersze znane i bliskie twórcy *Płaskorzeźby* (bądź co bądź, ocenił je kiedyś i umieścił w wyborze wśród innych tekstów Staffa).

Jeśli przystać na istnienie związku między *szukaniem kluczy* a wierszami z tomów *Wiklina* i *Ptakom niebieskim*, to związek ten będzie można upatrywać w wykorzystaniu schematu wymiany myśli Różewicza ze Staffem, znanego z *Appendiksu*. W *Appendiksie* Staffowskie wiersze-miniaturki, przepojone ironią i poczuciem humoru, misternie konstruowane z użyciem paradoksu, oksy-

moronu i elipsy, przetwarza Różewicz w utwory niejednokrotnie bliskie poetyce groteski. Groteskowym obrazem rozpoczyna się także *szukanie kluczy*: już emfatyczne *O, Boże!* budzi skojarzenia z figurą apostrofy – choć, łatwo się domyśleć, apostrofą nie jest. W pierwszej strofoidzie uwagę czytającego zwraca wymieszanie rejestrów mowy niskiej (języka mówionego) i wysokiej (języka *sacrum*): *zostawiłem kluczyki/ do Królestwa Niebieskiego/ w samochodzie*. Strofoida ta jest nie tylko treściową, ale i syntaktyczną całością, klauzury wersów akcentują zabarwienie stylistyczne słów „kluczyki" i *Królestwo Niebieskie*. Nie sposób nie przypomnieć sobie stosownego fragmentu *Ewangelii wg św. Mateusza* (16, 18-19) – *Ty jesteś Piotr* [czyli Skała], *i na tej Skale zbuduję Kościół mój, a bramy piekielne go nie przemogą. I tobie dam klucze królestwa niebieskiego*. W wierszu Różewicza *Królestwo Niebieskie* pisane jest z wielkich liter, co dodatkowo wzmacnia wyrazistość katachrezy – (nielogicznej) przenośni utworzonej na zasadzie odległych skojarzeń – która organizuje pierwszą strofoidę.

Druga strofoida – *woła młody kapłan/ który nie miał powołania/ ale miał dobre chęci* – jest komentarzem do pierwszej, wskazuje na udramatyzowanie wiersza: podmiot mówiący jest tu narratorem, zaś *młody kapłan*, któremu narrator oddał głos w pierwszej cząstce tekstu, to jeden z bohaterów wiersza. Trzeba by zadać pytanie, skąd znana jest narratorowi „przygoda" kapłana – był jej świadkiem, opowiedziano mu ją, przeczytał o niej w gazetach? Na tę ostatnią możliwość wskazywałby – dość konwencjonalnie sarkastyczny – wypowiedziany językiem bliskim mowie mediów (*newsowy*) komentarz: *nie miał powołania/ ale miał dobre chęci...*

Czytamy dalej: *trzecia dama polskiego teatru i filmu* – czyli odtwórczyni głównej roli w kolejnej odsłonie opowieści narratora – *szuka tożsamości. trzecia dama*? Tytuł utworzony na wzór 'pierwszej damy', tyle że niewiele mówiący o jego posiadaczce. W zamierzeniu zapewne honorowy – tu odsyła do niezbywalności ustalania hierarchii w świecie popkultury, zresztą hierarchii szybko kostniejących i tworzonych według niejasnych kryteriów gradacji. W świecie kultury popularnej nikt nie zapyta, na jakim festiwalu (i za jakie dokonania) obwołano artystkę *trzecią damą teatru i filmu* – wystarczy, że fakt ten obwieszczą media. A *szukanie tożsamości* (zwłaszcza po odniesieniu sukcesu, nawet takiego, na jaki stać *trzecią damę*) jest zajęciem tyleż koniecznym, co modnym. Szuka więc dama tożsamości, *ale nie może znaleźć klucza/ do siebie*. Chodzi o problemy damy z własnym *ego*, czy po prostu w powietrzu wisi groźba kolejnej *afery rozporkowej*? Klucz byłby wtedy tylko praktycznym przedmiotem pozostawionym *u drugiego męża przyjaciółki*.

Bohaterką czwartej cząstki narracji jest bliżej nieokreślona osoba, zaś poszukiwany klucz tym razem nie będzie chyba kluczem do zamka w drzwiach – *inna pani szuka klucza/ od siebie*. Szukająca wprawdzie *nie może/ znaleźć go w domu*, ale dom pojawia się tu na prawach metonimii, odsyłając raczej do rodzimej kultury lub cywilizacji. *więc leci [bohaterka] do Tybetu/ jakby nie mogła załatwić/ tej małej potrzeby/ w Pińczowie*. Trzy kończące strofoidę wersy wyraźnie różnią się od poprzednich: w tamtych zawarte była pewne informacje (relacja z wydarzeń), tu – *szukanie klucza od siebie* nazwano *małą potrzebą* – dominuje żywioł komentarza. Komentarz przekazywany jest przez narratora, ale czy komentującym będzie sam narrator? Pytanie mogłoby dotyczyć całego tekstu: czyjego autorstwa są słowa wypowiadane przez mówiącego?

Ta część wypowiedzi, której autorstwo można przypisać bezpośrednio bohaterowi piątej strofoidy – *sympatycznemu domatorowi*, została ujęta w cudzysłów. Wersy pozostałe tworzą najprawdopodobniej wypowiedź w mowie pozornie zależnej. Oczywista wydaje się motywacja poszukiwań klucza *w torebce starszej pani/ z domkiem samocho-*

dem/ [...] *ogródkiem*. Istotną wskazówką dla ustalenia sytuacji komunikacyjnej, jaka stała się udziałem narratora, jest komentarz z wersu drugiego – fragmenty strofoidy należy odczytywać jako przytoczenie treści ogłoszenia matrymonialnego.

Pięć całostek wersologicznych, mieszczących cztery „narracje" o poczynaniach czterech bohaterów, łączy tytułowa czynność szukania kluczy. Symptomatyczne, że bohaterki ostatniej strofoidy (*wesołe kumoszki z Warszawy*) nie oddają się owemu szukaniu, na oczach narratora *przemieniają się/ w miss-tyczki* (zastanawiam się, po co poecie ta hybryda?) *i trajkocą jak młynki do kawy*. Być może więc Różewicz posłużył się zabiegiem, który można by nazwać narracją piętrową? Narrator przytacza „trajkocące" opowieści kumoszek, których zdarzyło mu się być świadkiem – to piętro pierwsze. Kumoszki użyczają sobie wiedzy na temat *szukających kluczy*, gdzieniegdzie zasłyszane historie przeplatając własnym komentarzem – piętro drugie. Historie te pochodzą z mediów (o czym świadczy ich język, także wzmianka o ogłoszeniu – w piątej strofoidzie), najpewniej zaś z prasy kolorowej, czego dowodzi galeria opisywanych postaci: niespełniony kapłan, mająca problemy z tożsamością trzecia dama polskiego teatru i filmu, pan chętny do odmiany swojego stanu cywilnego, pani wylatująca do Tybetu, by znaleźć tam to, czego brakuje jej w domu... Narracji piętro trzecie.

V

Jakie miejsce w strukturze wiersza mają klucze? Wiadomo, że wszystko, co o ich poszukiwaniu przez bohaterów (w wierszu) powiedziano, jest jednocześnie kwestionowane przez piętrowość narracji – są to historie z trzeciej ręki. Przyporządkowanie znaczeń słowu „klucz" – kiedy mowa o znaczeniach symbolicznych (lub metaforycznych) – wydaje się trudne. Tym trudniejsze, że w tekście słowo to funkcjonuje jako wytarty znak, z przyzwyczajenia obdarzany zaufaniem przez mówiących. „Klucz" w wierszu autora *Kartoteki* traci swoje odniesienia kulturowe, dokonuje się swoista reifikacja symbolu. U Staffa kluczem otwierało się nieodkryte poetyckie światy, u Różewicza dostępny współczesności język i metody komunikacji odbierają słowom ich referencjalność. Groteski nie ewokuje bynajmniej proces kostnienia niektórych rejestrów języka, ale uporczywe powracanie do słów, które odarto za znaczeń. Nie dziwi zatem, że szukający bywają skazani na pozostanie w swojej strefie zamkniętej...

W posłowiu do własnego wyboru poezji Staffa cytuje Różewicz Mickiewicza: *...robić wiersze na starość trąci śmiesznością. Cóż byś o mnie pomyślał, gdybym dziś na moje stare lata wziął się do rymowania sonetów; mniemam, że by mi przebaczono, ale tylko przez wzgląd, że będąc młodym, pisałem wiersze*. Śmierć poezji, upadek kultury, kryzys cywilizacji. Świadomość wyczerpania towarzyszyła i towarzyszy twórczości Tadeusza Różewicza niemal od jej początków. A autor *szarej strefy* wiersze pisze. Bo wiersze pisać można, tak jak można wyjść poza własną strefę zamkniętą.

Paweł Mackiewicz

Paulina Czwordon

Życie spod tekstu

Życie – jakie to strasznie banalne, oczywiste, wszechobecne, nudne. Powiedzieć o jakimś wierszu, że jest on „o życiu" to niemal go obrazić. Takie tam, o życiu. Ale Krystyna Miłobędzka właśnie życie uczyniła centrum swego najnowszego tomiku *Po krzyku*. Krzyk jest raczej ekspresją przerażenia lub gniewu, a dla wyrażenia radości odpowiedniejsze frazeologicznie wydaje się słowo „okrzyk". Ale to dopiero stan „po krzyku" okazał dla Krystyny Miłobędzkiej na tyle inspirujący, że uczyniła go tytułem tomu. Przykuwa on szczególną uwagę, dlatego że poetka nie nadała w ogóle tytułów pojedynczym wierszom, jak gdyby nie chciała ich nazywać, wydzielać, ani z góry określać. Bo nazywanie to rzecz trudna, poważna i odpowiedzialna.

Krzyk to życie, dowód życia, owoc doznań gwałtownych i takich samych uczuć. A po nim – co jest? Ulga, spokój, zmęczenie, oczyszczenie, rozpamiętywanie i porządkowanie chaotycznych wrażeń, ustawianie siebie względem tego, co ów krzyk wywołało. I wreszcie pierwszy krzyk przy narodzinach człowieka. A po nim jest wszystko – cała reszta.

Tutaj życie postrzegane jest jako siła, żywioł, zjawisko – cenne, a zarazem tak powszechne, że niedoceniane, nawet jako warunek istnienia osobistego świata, jakiegokolwiek świata, jakichkolwiek jego cząstek, doznań. To, że życie jest prozaiczne i zwyczajne jest najbardziej zauważalnym i oczywistym spostrzeżeniem. A jakie życie jest poza tym? Przede wszystkim indywidualne, moje. I dlatego cenne, choć niekiedy jedynie akceptowalne. Niejednorodne i niejednowymiarowe, a z tej i z innych przyczyn niedefiniowalne, trudne do ujęcia i opisania. A jednak podejmowane są próby ujęć, analiz, myśli, a efekty umieszczane są na papierze. Z różnym rezultatem. U Krystyny Miłobędzkiej są to rozproszone wariacje myślowe, naświetlenia z przypadkowych stron, ułamki wrażeń, nastrojów, obserwacji i refleksji, czasem autorefleksji i autoanalizy – atomy jej życia własnego.

Tomik poezji w wielu przypadkach bywa po prostu zbiorem wierszy napisanych w tym samym czasie, niekoniecznie jakkolwiek między sobą powiązanych. Wiersze z *Po krzyku* nie zawierają żadnych nadzwyczajnych sygnałów jedności, zorganizowania w cykl czy poemat, jednak tworzą pewną wspólnotę konstrukcyjną i tematyczną. Po części jest to związane z wyrazistym, konsekwentnym i rozpoznawalnym już stylem Krystyny Miłobędzkiej, jej indywidualną koncepcją poezji. W *Po krzyku* zwraca uwagę chociażby konsekwentny brak tytułów w wierszach, a także niecałkowita, co prawda, bezpuentowość. Bo Miłobędzkiej uwagi o życiu to nie są ani ładnie ukształtowane, gotowe do wierzenia i przyjęcia wnioski czy rozwiązania, ani żadne roztropne uwagi jednym słowem rozcinające gordyjski węzeł wszelkich ludzkich problemów. Nie ma tego uspokojenia, które cechuje dobrą puentę, nie ma zamknięcia, a nawet przeciwnie: wierszom towarzyszy celowo wykreowane napięcie, niepokój, niedookreślenie, mglistość, niejasność, nawet nierozwiązywalność. Tak jak w życiu samym nie istnieje idealny przepis na szczęście, tyle jest rzeczy niewyjaśnionych, a największą zagadką bywa niekiedy dla siebie sam człowiek. W formę wiersza zostaje niekiedy złapany tylko przebłysk, myśl ujęta w trzech słowach, niedokończone frazy, zawieszone początki zdań. Tę niedefiniowalność podkreśla jeszcze bardziej rozłamywana i przekształcana składnia. Słowa gną się w nieprzystających do siebie formach gramatycznych, co kusi do dopowiadania znaczeń; kiedy indziej zaś składają się w prosty zestaw słów potocznych, jakby wyjętych ze zwyczajnej wypowiedzi. Język wierszy Krystyny Miłobędzkiej mocno przylega do tematyki tekstów, współtworzy ją. Nieprzezroczysty bywa szczególnie w tych miejscach, gdzie poetka posługuje się swymi ulubionymi środkami – anakolutami, a także elipsą i swoistym aposiopesis.

Słowa postawione obok siebie, niekiedy w wyjątkowo do siebie nie przystających formach,

w niespotykanych zestawieniach tworzą zamierzoną gęstość znaczeniową. Twórczyni sięga z całą swobodą – gdy to tylko potrzebne – to po wyliczenie, to po aliterację, koncept, powtórzenia czy tautologie, to znów czasem nieoczekiwanie pojawiają się rymy, czy zarys rytmu, lecz najczęściej są to rozwiązania na użytek jednego tekstu, uwydatniające konkretną myśl, podkreślające indywidualność każdego wiersza, jego pojedynczość i niepowtarzalność. Podobnie uważnie konstruowany jest styl, wtopiony w treść, utwierdzający ją. Raz zastyga w kształcie niemal poetycznym, jak w słowach *jesteś dzieckiem pustki i zimna* (jakich nie powstydziłby się mroczny tekściarz z gotycko-rockowego zespołu) lub w subtelnym, skupionym sformułowaniu *przydarzają mi się cząstki światła*; innym zaś razem „robi wycieczki" w stronę prozaiczności, czy lepiej potoczności, w słowach jakby wyrwanych z przeciętnej rozmowy: *nie przegadam jej*, czy też *a słów, dziewczyno, jest zawsze mniej*. Jako że wiersze z *Po krzyku* są raczej bliskie zwyczajnemu życiu, przeważa w nich wystudiowana prostota. Zabiegi poetyckie nie pełnią nigdy formy ornamentacyjnej, a wiersze – choć w owe środki ubrane – wciąż czynią wrażenie skromnych i ascetycznych. Styl pozostaje prosty i niewyszukany, a dziwność odnajduje się w nietypowych układach elementów najprostszych.

Pewną skłonność w kierunku prozaiczności szczególnie obrazuje obecna w bardzo wielu wierszach technika „ściśniętych słów": słowa w wersie są stłoczone, potraktowane z uwagą, ale jak gdyby bez nabożeństwa i pietyzmu, w zdyscyplinowany sposób ustawione w szeregu. Bowiem miejsce, w którym wyraz jest dzielony na sylaby i część przenoszona jest do następnego wersu okazuje się zawsze po prostu brzegiem kartki, miejscem dojścia do marginesu – jak w układzie blokowym, nie zaś – jak można spodziewać się w poezji – jakąś arcyważną przerzutnią. Wersy zwykle ujmują pewne całostki składniowe, a wyraziste przerzutnie nie występują, są zatarte. Tym większą wagę zdają się mieć teksty krótkie, ale i one bywają niefrasobliwymi wyimkami, ułamanymi myślami, prześmianymi cytatami, swą ironią i dystansem – krewnymi bądź co bądź humoru – przywodzące na myśl przekształcone formy fraszek czy epigramatów. Krótkość i treściwość są nieco przewrotne, z tego nie wypłynie żaden aforyzm, a puenta nie dokona satysfakcjonującego podsumowania, nie objaśni wszystkiego.

Prozaiczność wiersza odzwierciedla prozę życia – chciałoby się scharakteryzować ten wymiar liryków Miłobędzkiej, ale to znów brzmi jak mało odkrywcza i ogólnikowa diagnoza. A jednak sprzyja tej konstatacji wiele znaków codzienności, przygodności, powszedniości, takich jak rozsiane po wierszach: koper, kwit na gaz, obiad, film, kartofle, papieros, bilet; stół zamiast biurka i długopis zamiast pióra poetki są demonstracyjnie pospolite, zwyczajne, ale i bliskie życiu. Życie jako codzienność i życie jako wartość, życie jako rekwizyty „starej biedy", problemów, błędów i radości oraz życie jako pulsujący w żyłach mały świat, nasz widok z okien oczu, niepowtarzalne dobro – Miłobędzka stapia te dwa aspekty w jeden.

Ale prozaiczność to jednak nie jest prozatorskość, materia słowna składająca się na wiersze, co i rusz podkreśla swą autonomiczność, wyrazistość, nieprzypadkowość. Nawet jeśli – jak w przypadku tekstów najdłuższych – oprócz kształtu, także potocznym słownictwem przypominają one relację, to przed odbieraniem ich na podobieństwo prozy chroni choćby sama swoista interpunkcja, kiedy znaki pojawiają się tylko tam, gdzie są konieczne, tylko tam gdzie ich brak nie zbuduje – ściśle w tej poezji kontrolowanych – nowych znaczeń.

Słowa, jakimi poetka mówi o życiu, są słowami prostymi, zrozumiałymi i właściwie jest ich niewiele, kilka z nich powtarza się, tak jak rutynowe wydarzenia powtarzają się w życiu. Najczęściej powtarzają się warianty słów mówić, pisać, być, życie, ja/mój, ty/twój, czas, miejsce, światło. Z tak wielu istniejących w języku słów wybrano tylko cząstki elementarne, tworząc z nich indywidualistyczne konfiguracje, zadziwiające wariacje, które starają się nie tyle ująć życie, ten chaotyczny nie dający się okiełznać żywioł, co trochę je przybliżyć, zasugerować, zainspirować, zasygnalizować. Właśnie te nieskrystalizowane znaczenia są celem, ta ucieczka od łatwych diagnoz, przepisów, przesłań, podsumowań. Słowa składające się na to, mają być nie tyle celne (zresztą jeden z wierszy jest żartobliwym odżegnywaniem się od celności), co raczej najmniej nieodpowiednie, najbliższe granicy możliwości w wysłowieniu (na którą zresztą twórczyni co i rusz się natyka), dlatego ascetyczne. Skromne, niewyszukane i rzetelne, jak wymagania wobec życia.

Ale i paradoksalne niekiedy i pełne kontrastów. Ten ascetyzm interesująco odzwierciedla neutralność estetyczna, bowiem teksty te nie operują ani znakami brzydoty ani piękna, nie tworzą pięknych obrazów, wzruszeń ani też nie chcą szokować.

Nie definiując zatem i nie roszcząc sobie pretensji do jakiejś syntezy, naświetla Miłobędzka kilka oblicz życia, kilka błysków myśli, opowieści, wypowiedzi, różnokształtnych form, z których zresztą każda – jako niepowtarzalna – zasługuje na osobną uwagę. Wskazane już oblicze życia codziennego i wartości życia to jedna z nich. Z doświadczenia bliskości życia wychodzi dalej na inne istnienia, ludzi wokół siebie i metafizykę kontaktu, więzi, relacji z nimi. Szczególnie ważny wydaje się tutaj fenomen indywidualności, fenomen życia zaklętego w inną osobę, tak bardzo zawsze odmienną, swoją, niepowtarzalną, a także fenomen spotkania, poznania, porozumienia jako niełatwej, nie do końca możliwej, nieabsolutnej, lecz inspirującej, a w gruncie rzeczy elementarnie dziwnej przygody. Nazywane w relacjach osoby często są właściwie zaimkami, wcieleniem odrębności, bycia „nie ja", bycia „tym drugim" – partnerem dialogu, lecz pojawiają się także osoby bliskie, kochane, rodzina: matka, ojciec (a także *matkaojciec*), dziecko, ukochana osoba, o której pisze się w rodzaju męskim. Właśnie żeńskie Ja i męskie (w pewnych przypadkach) Ty, wskazuje na doświadczenia kobiety związanej z ukochanym mężczyzną – typowe, a przy tym indywidualne, bo dotyczące przecież jednego niepowtarzalnego Ja i takiegoż Ty. Wiele bowiem znamion zdaje się być delikatną sugestią autoropodobności podmiotu lirycznego. Co prawda używanie rodzaju żeńskiego jest dość oczywiste i samo w sobie żadną wielką demonstracją feministyczną być nie może, ale wsparte jest paroma znakami czegoś, co z pewnym dystansem, nacechowanym niekiedy ironią można by nazwać babskością (jakże autoironicznie brzmią słowa *przypisana do szczotek i pralki* czy z tego samego wiersza *niedzielna pisarko*). Przy tym nawet dziecko zjawiające się w wierszu to syn – a Krystyna Miłobędzka właśnie ma syna. W innym z tekstów pojawia się nawet imię poetki – choć zanegowane, bo głosi *rozbierz się z Krystyny / z dziecka matki kobiety / lokatorki kochanki turystki żony*. I nie wiadomo, co właściwie jest istotą indywidualności ludzkiej, a co jest tylko przygodną formą rozpoznania, chwilową rolą, ani gdzie kończy się sama autorka a zaczyna sztuczny konstrukt na użytek wiersza.

A właśnie osobiste doświadczenia pisarskie wypełniają sporą ilość wersów. Szczególnie interesująco ujmuje je wiersz zaczynający się od słów *zapisana w świadectwie chrztu*, gdzie ważne, choć typowe życiowe zdarzenia postrzegane są jako preteksty do pisemnego utwierdzenia i określenia człowieka. Tożsamości i role życiowe stają się tu przedmiotem gry, ironii, a w zwrocie *córko matko żono, niedzielna pisarko, łyżeczko po literze, literko po łyżeczce* dystansuje się konkretny człowiek od łatwych etykiet, podkreśla wieloaspektowość indywidualnej (na własnym zdawałoby się przykładzie) osoby, a zarazem żartobliwie podkreśla kuchenny rodowód swojej twórczości, świadomie wyzbywającej się glorii i fanfarów, co przecież nie może przesądzać o wzroście czy obniżeniu jej wartości. Choć wtrącony w nawias i określany zdawkowymi słowami *to* i *od tamtego*, to akt pisania zdradza (choćby w słowach *chciałaby wreszcie przeczytać coś prawdziwego o sobie*) pragnienie recepcji, dialogu, zrozumienia.

Drobne znaki identyfikacji z autorką owocują przede wszystkim wiarygodnością i daleką od wyniosłości, a niekiedy pełną dystansu postawą podmiotu lirycznego. To jednak u stóp piedestału lepiej się widzi i czuje życie. Ta indywidualność, „mojość" opisanej egzystencji ujawnia się także w koncentracji wokół „ja" – centrum wydarzeń, myśli, lub chociaż tylko obserwacji. Dlatego, że drobne spostrzeżenia życiowe, rytuały i gesty, uwagi, doświadczenia, myśli, uczucia przeżywa się, odczuwa i odbiera samemu. Koncentracja na doznaniach, zbieranie ich owoców, smakowanie życia, a przede wszystkim myślenie (i jego skutek – pisanie) konstytuują się w Świadomość Istnienia, która jest chyba najważniejszym bohaterem tomu. Życie nabiera wartości, kiedy ten, kto żyje, nabiera świadomości życia i kiedy ta świadomość go nie opuszcza. I życie – jakiekolwiek by nie było – zawsze jest bardziej interesujące niż śmierć, no i daje większe możliwości, a zwłaszcza w zestawieniu ze śmiercią ujawnia się jego cenność. Nie jest to jakiś nadzwyczaj skomplikowany wniosek, ale przez większość czasu nie pamięta się o tej oczywistości; *a ja chodzę chodzę i podlewam kwiaty / oddycham, gdy świat wstrzymał oddech //*

o tyle śmierci żywsza – tak ujęta jest ta prawda w jednym z wierszy. W ciele, w rzeczywistości, w kieracie, wśród monotonii, powtarzalności i czynności mimowolnych wciąż trwa żywość, bezmierny dar, konstytucja indywidualności. W zestawieniu ze śmiercią nabiera swych właściwych kolorów, na które bez tego tła szoku, grozy i żalu jest się ślepym. Podobnie w innym wierszu – *** *(tu jej idzie)* istnienie objawia się na tle nieistnienia. W anakolutycznych kombinacjach składniowych obecna bohaterka wiersza wbrew gramatyce sprowadzona jest do przypadku zależnego, do formy *jej*, a gdy już jest nieobecna staje się centrum (*przed chwilą była pełna ogrodu*). Także odkształcone relacje czasowe i przestrzenne podkreślają uświadamiającą moc doświadczenia braku, oszczędne wersy – niezauważalność czyjegoś odejścia.

Widoczna w wierszach prostota, oczywistość i skromność wychylają się z tworzącej wiersze materii słownej, do której podchodzi się rzetelnie, solennie i z uwagą, ale bez kultu. Intensywność życia nie polega w świecie Miłobędzkiej na wydawaniu pieniędzy, zabawach, wysokim towarzystwie, czy osiągnięciach; ta intensywność jest dostępna dla każdego, kto potrafi myśleć. W jednym z wierszy takiego właśnie znaczenia nabiera wyrażenie *królowa życia*, które to życie u każdego przecież składa się z pewnych podstaw: oddychania, przeżywania innych i codziennej krzątaniny, która wcale nie musi być pusta, bo od jej wykonawcy tylko zależy, czy podejmie trud szukania swojego miejsca w świecie, próby zdefiniowania świata – choćby tylko swojego własnego. Znaki tożsamości autorki w sposób szczególny naświetlają zdarzenie jej własnego istnienia, samoistności, a przez to nakładają na wszelkie uwagi perspektywę prywatności, stronienie od funkcji społecznego autorytetu, skromność. Bo doświadczenie siebie każdy ma własne, musi tylko po nie sięgnąć, pomyśleć, zatrzymać się i zdać sobie sprawę. Takie podejście, wyłaniające się z tej szczególnej bliskości życiu i jego podstawom, wiąże się z podejściem filozoficznym, prywatnie analitycznym, dziwiącym się wszystkiemu od podstaw, począwszy od tego, co najczęstsze, powszednie, powtarzalne i dlatego jako źródło wiedzy niedoceniane.

Te poszukiwania, przemyślenia i obserwacje, ta świadomość, czy choćby chwilowe jej objawienie, znajduje ujście w pisaniu. Dlatego tak wiele wierszy z tomu *Po krzyku* jest swoistym wyznaniem twórcy, badaniem granicy możliwości w wysłowieniu życia, która to granica jest jednak nieprzekraczalna (deklarowane wprost: *nie umiem tego wytłumaczyć, ciągle ta sama nieopowiadalność!* i najmocniej *nie mam słów / nie mogę nawet oniemieć*). Problem mówienia i pisania, formułowania myśli to jeden z aspektów życia osobistego i konkretnego. Innym zaś – zajmującym w tomiku sporo miejsca – jest bieg czasu, przeszłość, pamięć. Dokładne odtwarzanie przeszłości, pielęgnowanie jej, świadomość upływu dni i wzajemnej bliskości śmierci z życiem charakteryzować może podmiot liryczny jako osobę niemłodą, dojrzałą (czyżby kolejny, subtelny zresztą, sygnał łączności podmiotu lirycznego z autorką?). Świat dzieciństwa stanowi tu osobną jakość, świadomą jednak natury swojej atrakcyjności, po latach dopiero nabierającej kolorów, szczegółów i świadomej rozkoszy. Życie ważne, optymistyczne (co zdają się sugerować nawracające w różnych formach motywy światła i jasności – nacechowanych wszak aksjologicznie), choć czasem gorzkie. A upływ czasu nie budzi protestów ani buntu, ani rozpaczy, jest akceptowany tak samo jak inne elementy życia, rzeczy nieuniknione, z którymi trzeba się pogodzić.

Są też wśród tekstów *Po krzyku* specjalne strofy poświecone miłości. Jak na wiersze tak ascetyczne, spokojne, tak mało lukrowane i niezbyt gwałtownie namiętne, pełne emblematów codzienności, rutyny, a nawet cienia przykrości i błędów, oddają one miłość jako szczęśliwą. A – jak wiadomo – miłość szczęśliwa jest dla wszystkich, z wyjątkiem samych jej uczestników (a czasem nawet bez wyjątków), nudna i nieciekawa. Bardziej widoczne niż namiętność są tu kontakt i porozumienie, fascynujące obcowanie z innością, zaklętą w odrębny byt. W szczególny sposób powszechną stronę życia, lecz na indywidualistycznym, własnym przykładzie ujmują wiersze zawierające diagnozę nastroju: rozżalonego, wesołego, nostalgicznego czy metafizycznego.

To specyficzne, na szczególnych prawach i w odpowiednio ukształtowanym świecie tekstu koncentrowanie się na Ja owocować może – i chyba chce – raczej obudzeniem się świadomości samego czytelnika, jego własnego Ja, świadomości własnego istnienia. Chociaż wiersze nie

są urocze, lekkie ani łatwe do strawienia, a nawet przeciwnie, budzą niepokój, to zapadają w czytelnika i odezwą się, kiedy będą potrzebne. Właśnie ten niepokój jest twórczy, właśnie ta *nieopowiadalność*, nieprecyzyjność i otwartość wierszy skłania ku dopowiadaniu sobie sensów, ku przekraczaniu granicy możliwości przynajmniej w pomyśleniu życia, jeśli nie w napisaniu, ku wzbogaceniu tych migawek z rzeczywistości o własną perspektywę. Bo myślenie na dobrą sprawę nie jest przecież niczym przyjemnym – to wysiłek, ból, błędy, poszukiwania. A tym trudniejsze jest objęcie myśli w słowa. Niech jednak nie spoczywa raz zbudzona Świadomość Istnienia. Zwłaszcza tych, którzy zainfekowani poezją, znęceni prostotą słów budujących wiersze Krystyny Miłobędzkiej po tej lekturze stworzyli pierwszy od bardzo dawna wiersz własny, interpretację lub drobną refleksję, w każdym razie *coś prawdziwego o sobie*.

Paulina Czwordon

Krystyna Miłobędzka, *Po krzyku*, Biuro Literackie, Wrocław 2004, s. 68.

Ewa Kołodziejczyk

Anatomia powrotu

Poeci, którzy wracali do Krakowa, zazwyczaj nie czynili swego powrotu przedmiotem więcej niż jednego wiersza. Zagajewski znalazł w powracaniu temat na cały tom. Wraca wieczorem, a może lepiej: opisuje wjazd do miasta jako wieczór, nie widząc go ani takim, jakim go zostawił, ani takim, jakie go przywita.

Późnym wieczorem wjeżdżasz do swojego miasta,
do ciemnych ulic, do czarnych plam okien,
do ciemnej ciszy, do kotów, które się chowają
pod samochodami, do sennych ptaków w drzewach,
i jeszcze nie wiesz, czy to jest miasto jest nieobecne,
czy to jest miasto plagi albo miasto cieni,
czy może ono gniewa się na ciebie,
czy też jest tak obojętne,
że mógłbyś nie istnieć wcale.

Miasto jest oswojone tak dalece, że ważniejsze w nim znane tu obyczaje kotów, niż to, że królewskie. Zarazem jednak obce: jest pytaniem, otwartą perspektywą. Milczy, śpi w chwili powrotu przyjezdnego, wracającego przecież do siebie. *Milczenie wraca do milczenia...* Będzie musiał poeta wszystkie porzucone kąty odwiedzić i usprawiedliwić długą nieobecność, nauczyć się na nowo być w tym starym-nowym miejscu. Zanim zacznie swój po nim obchód notuje jeszcze to, co pozostało w pamięci z ostatniej podróży. Te spieszne notatki zamyka w czternastu punktach, zawierając w nich jedynie esencje olśnień. I to bodaj najsłabszy akord w poetyckiej kompozycji *Powrotu*. Nie dlatego, że skreślone pospieszną ręką, gotową do innego zgoła zadania, ale dlatego, że w architekturze zbioru najmniej przekonujące. Przypisywane tu czarnej kotce zdanie: *spójrzcie na mnie, a nie na czcigodny kościół romański. Ja żyję* warto pamiętać za każdym razem, gdy poeta, idąc miastem, urządza rodzaj retrospektywy, podobnie widzi siebie: o wiele młodszego od krakowskich budowli, o wiele bardziej od nich poddanemu przemijaniu, a jednak mającego nad nimi przewagę, bo stojącego po stronie życia, jak w wierszu *Opisy obrazów*:

Opisy nieruchomych obrazów
są nadzwyczaj zajmujące.
Poświęca się im uczone rozprawy.
Ale my jesteśmy żywi,
Napełnieni pamięcią i rozumem,
i chwilami doznajemy szczególnej dumy,
ponieważ krzyczy w nas przyszłość
i ten bełkot czyni nas ludźmi.

Kraków jest dla Zagajewskiego miejscem, w którym spotykają się żywi i martwi, i więcej: to,

co żywe i to, co martwe, moc ożywiania zaś ma po prostu pamięć. Trudno pozbyć się wrażenia, że odbywa tu poeta rodzaj osobistych, rozciągniętych w czasie zaduszek, że to miasto jest dlań pauzą o specjalnym znaczeniu dlatego właśnie, że tutaj otwiera się zaświat, z którego powracają niezwykle ważne postaci: Kantor, Kępiński, Trakl, a także wielu bezimiennych, znikających na końcu ulic nienazwanych. Te intymne spotkania ze zmarłymi otwierają przed poetą nowy wymiar historii, własnej biografii i egzystencji. Zmarli ci inni są o całe życiowe doświadczenie Zagajewskiego. Inni są też żywi, dla których chyba nie wystarcza mu słów na rozniecenie nadziei w rozczarowaniu, niespełnieniu, które w tym kształcie nie było jego udziałem.

Spacer po Krakowie, zdaje się, że wielokrotny, bo w zmiennej szacie pór roku, uporczywy, wytrwale podejmowany jak archeologiczne zadanie, odbywa znanymi ulicami: Karmelicką, Błoniami, Urzędniczą, Piłsudskiego, Szewską, Długą, Stolarską, Kopernika. Wiersze zatytułowane nazwami ulic to o wiele więcej niż wiersze. Wzruszające po latach rozłąki odwiedziny, sprawdzania, czy to, co dawniej tam było, tam się przeżyło, jeszcze tam jest, czy da się odkurzyć tę warstwę czasu, zdarzeń i doświadczeń ze ścian, fasad, witryn i przywrócić do aktualności to, co minione, a co dla poetyckiej i osobistej autobiografii – fundamentalne. Wspomnienia-medytacje zsyntetyzowane w drobiazgowym opisie, w celnej charakterystyce wyglądu i aury miejsca. Uliceetapy dojrzewania uczuć, formułowania wyrazu poetyckiego. Są te utwory-ulice przypominaniem i rozpamiętywaniem osobistej przeszłości splecionej z historią miasta, historią pokolenia.

Poetycki spacer po Krakowie jest więc, najprościej, powrotem do przeszłości. A że Zagajewski czuły jest na szczegół, przeglądamy ten niezwykły album pamięci, jakbyśmy szli obok, wolnym krokiem prowadzeni przez zapatrzonego w miasto i w siebie przewodnika. Doznaje on tu szczególnego rozdwojenia. Mówi do siebie, nie zaś o sobie, przypomina zdarzenia, sytuacje, ale używa wtedy formy „ty" i opisuje „jego" działania w czasie przeszłym. Kieruje swoje słowa także do kobiety, tej samej z którą dziś idzie przez miasto, tej, której nie ma na równi ze stawiającym pierwsze kroki poetą. Wraca pamięć miasta, pamięć siebie, ale to pamięć tylko, bo poetyckie „ty" już z „ja" się nie stopi, miasto młodości nie ożyje poza poetycką świadomością. Powrót nie jest zupełny, zupełny być nie może... Rozpad „ja" wyraźnie widoczny jest w pęknięciach tych wierszy, w których raz mowa o tym, co było, raz o tym, co jest. Poeta ogląda dawnego siebie: w studenckim ubraniu, w rutynie akademickiego rozkładu dnia, w zamyśleniu i w zakochaniu. Jego udziałem staje się tęsknota za utraconą młodością, niezgoda na to, że nic tu nie jest nowe, świeże w taki sposób, jak bywa w młodości:

> ale ty – powiedz prawdę – odczuwasz zazdrość
> wobec tego zaczynania, wobec wychodzenia
> z domu, z dzieciństwa, ze słodkiej ciemności
> (*Karmelicka*)

Kraków więc bywa – musi być – obserwowany też przez pryzmat tego, co odległe nie w czasie, a w przestrzeni, przeżyte w oddaleniu. Tak na przykład Błonia, nie tylko chyba dla ich kształtu, nazywa poeta Sycylią, rozumiejąc, że ta wysepka zieleni w mieście to niejako państwo w państwie. Stolarska, która jest portem dla czekających przed amerykańskim konsulatem, wywołuje wspomnienia podróży właśnie:

> Wspominam upalny zapach wrzosów
> i zapach żywicy w lesie nad morzem,
> mrok białej kapliczki w Prowansji,
> gdzie płonęło tylko słońce świecy.
> Wspominam drobne oliwki Grecji,
> Błyszczące tory kolejowe Westfalii
> i długą podróż na pożegnanie mamy,
> samolotem, gdzie wyświetlano komedię
> i wszyscy głośno się śmiali.

Błogość miesza się z goryczą, zachwyt z niesmakiem. Kto podróżował, ten wie. Stąd może decyzja, by *Kościoły Francji* dedykować Czesławowi Miłoszowi. Pojawia się myśl, by wiersz ten ofiarować Proustowi za podobną celność opisu francuskich miasteczek, ale nie – wiersz ten należało dedykować Miłoszowi, który był tam, jest tu, więc wie. Zna ten rodzaj niepokoju, który popycha do kolejnej podróży, ten rodzaj wahania, które każe podróży zaniechać, smak przeświadczenia, że stacja Kraków jest stacją końcową, w końcu też odnalazł sposób, jak krakowską soczewkę wmontować w kalejdoskop wspomnień podróżnego mimo woli. Podobny do Miłoszowskiego moment pogodzenia doświadczeń, pogo-

dzenia się z losem nie przychodzi dla Zagajewskiego prędko i jest niezmiernie dramatyczny:

Nadszedł moment, kiedy po długich negocjacjach,
zrywanych i znowu podejmowanych, i porzucanych,
przeszłość, mądra i sucha jak niektóre pergaminy,
postanowiła się pogodzić z błahością dnia,
z improwizacją tego poranku, jego wilgotnym
oddechem,
z wilgotnością moich myśli, moim niepokojem,
i delegacja umarłych – poeci, ale i nocni stróże,
doświadczeni w badaniu ciemności, i położne,
które widziały, jak otwierały się ciała –
zgodziła się, żeby nastała najwyższa chwila,
w ciszy, w niedzielny poranek, kiedy spokojnie
płoną drzewa, zgodziła się warunkowo,
żebym odżył i zrozumiał, że nadszedł moment,
nadszedł moment – i wkrótce przeminie.
(*Poranek*)

W tomie tym niezwykle istotny wydaje się motyw poszukiwania kościoła. Nie o taki, jak w wierszu dla Miłosza, kościół idzie. Pośród wielu świątyń, które poeta ogarnął wzrokiem historyka sztuki, poszukuje takiej, w której, jak dawno temu, możliwe byłyby *próby prawdziwej modlitwy*. Ze wybiera Kościół Bożego Ciała, nie zdumiewa, choć ten brak zaskoczenia trudno wytłumaczyć.

świątynia małych objawień
i usilnego milczenia,
terytorium tęsknoty
za tymi, co odeszli.

Nie wiem, czy zostanę przyjęty,
czy moja niedoskonała modlitwa
wejdzie w drżące czarne powietrze,

czy moje niekończące się poszukiwanie
zatrzyma się w tym kościele,
nieruchomym i sytym jak pszczeli ul.

Zapytajmy inaczej: kto w Krakowie wybiera na modlitwę Kościół Bożego Ciała? Mało który zwiedzający miasto tam zagląda, mało który miejscowy wstępuje. Kościół *na skraju żydowskiej dzielnicy*, a więc jakby nie u siebie. W sam raz dla kogoś, kto właśnie powrócił.

Powrót jest poezją o przemijaniu, o zapominaniu, tym intensywniejsze w nim pragnienie upamiętnienia. Genealogia i archeologia uprawiane w tym zbiorze są imionami lojalności, jaką pragnie Zagajewski zachować wobec wszystkiego, co go ukształtowało i co stanowi dlań nieusuwalny punkt odniesienia. Tkankę jego wspomnienia rozsadza refleksja o przeszłości znacznie rozleglejszej i odleglejszej od tej, jaką wyznacza pamięć osobista. Narzuca się ona dość naturalnie i w sposób oczywisty dopełnia prywatne rozpoznania. Nie może jej zabraknąć nie dlatego tylko, że każdy kamień upomina się tu o miejsce w poetyckiej frazie. Taka myśl zjawić się musi u poety, który usiłuje uogólnić swoje doświadczenie, dopatrzyć się w swej Odysei jakiejś uniwersalnej właściwości.

Zagajewskiego refleksja nad powrotem przekształca się w rozważanie losu, który jest głęboko osobisty, ale także po wielekroć już przeżywany, powtarzany, także w poezji. Stąd gdy nadchodzi moment pojednania z miastem, gdy ono już zechce się wsłuchać *w egzotyczne opowieści ze szczęśliwych krajów*, gdy poczyniło wymówki i postanowiło wybaczyć, poeta nie wykreśla nic z bogatego diariusza. Tu i tylko tu jednak może zapytać, co było warto. Tu i tylko tu na koniec wędrówki po mieście może mówić o sobie bez konieczności używania wielu zaimków. Tu jest sobą całkowicie, z gorzką świadomością przemijania, z satysfakcją trwania w lojalnej pamięci tego, wobec czego i dzięki czemu „ja" wykrystalizowało się. Powrót jest scaleniem siebie, integracją przeszłości i teraźniejszości, w stopie których na nowo zaczyna rodzić się poezja. Tu inaczej niż gdzie indziej przeżywa się *późne popołudnie*, a piękna to metafora tej fazy życia, tu – jak ci, co zginęli w zaułkach nienazwanych ulic – można znieruchomieć, zastygnąć w chwili zachwytu, patrząc

tam, gdzie rosła powoli góra nocy,
tam, gdzie powoli rosła nasza zagłada.
(*Późne popołudnie*)

Co niezmiernie ważne: blask młodości przywołanej wspomnieniem udziela się tej poezji tak dalece, że mówić o niej można, iż dobywa ją Zagajewski z dziedziny doświadczenia, mądrości, ale pozostaje młody w bilansach, w nostalgii. To tylko dowodzi, że nie na próżno daje się prowadzić *gwieździe jasności*.

Ewa Kołodziejczyk

Adam Zagajewski, *Powrót*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak", Kraków 2003, s. 43.

Piotr Michałowski

Dokąd biegnie Sarna w napisany las?

Tomik Pawła Sarny zaczyna się w sposób niezwykły. Inicjalny wiersz *Czarny Ojcze Nasz* miesza powagę modlitwy z psychoanalityczną groteską: nawiedzający bohatera we śnie „Ojciec" – zarazem biologiczny i niebieski, autobiograficzny i starotestamentowy – wygłasza rady, prognozy i wróżby. Rozmowa z nim zostaje wpisana ramowo w inny dialog: podmiotu z kobietą w ciąży; a więc spotykają się już cztery osoby i trzy pokolenia, a pojęcie „Ojciec" ujawnia przechodniość, gdyż odnosi się raz do konkretu genealogii, raz do ducha z zaświata, wreszcie – do Boga. Personalne rozmnożenie może być mirażem lustra, wizją w ekstatycznym transie albo hipostazą w teatrze snu. Od początku wiadomo, że właśnie rozwiązanie tej zagadki da klucz do dalszej lektury. Zaraz jednak niezwykła interakcja oniryczno-kliniczno-mistyczna zostaje wygładzona patosem biblijnej składni:

> I zaczniesz wierzyć w anioły.
> I dowiesz się że dwa spośród wszystkich są miłosierne.
> I płochliwy jest Anioł Eutanazji.
> I leniwy jest Anioł Anestezji.
> (*I powiedziane jest*)

Gdyby motywy Ojca-patriarchy, śmierci, szpitala i narkozy (snu) umieścić w *nielegalnej odnodze czasu* mielibyśmy *Sanatorium pod klepsydrą*, ale odwołania tego nie potwierdzą dalsze teksty.

Tytuł zbioru *Biały OjczeNasz* (właśnie w takiej osobliwej łącznej pisowni, sugerującej zarówno apostrofę do Boga, jak incipit służący za potoczną nazwę *Modlitwy powszechnej*) brzmi jeszcze osobliwiej w konfrontacji z tytułem pierwszego utworu. Jeśli uchylić niedorzeczne skojarzenia rasistowskie, przeciwstawienie przymiotników przywodzi na myśl manichejską symbolikę Światła i Ciemności, albo – starcie religii judeochrześcijańskiej z satanizmem. Początek zapowiada więc wielki dramat: moralitet z psychomachią albo przynajmniej herezję w dziedzinie teodycei.

Świat kolejnych wierszy rozwarstwia się na dwa plany: realistyczno-oniryczny i biblijno-oniryczny; ten drugi, opisywany kursywą, parafrazuje starotestamentowe prawa patriarchatu i rytuały ofiary. W pierwszym natomiast ścierają się opisy fizjologii bohaterki erotyku i zarazem wypadku drogowego – w dwukierunkowej metaforze *asfalt łóżka*. Znamienne, że druga część wiersza, w którym to się odbywa (*O łono, o piękne jagody, o włosy złociste*), w poprzedniej wersji stanowiła samodzielny tekst, zatytułowany po prostu *Orgiazm* (zamieszczony w zbiorze *Ten i Tamten*, wydanym wspólnie z Pawłem Lekszyckim). Można tę metamorfozę zinterpretować jako trop światopoglądowego przełomu poety, który uznał, że za antidotum na swe dawne „barbarzyńskie" skłonności może posłużyć mistycyzm i z *asfaltu łóżka* wstąpił w winnicę z *Pieśni nad Pieśniami*. Ale byłoby to tylko efektowne i tym samym krzywdzące uproszczenie dokonującego się tu misterium przemiany.

Kontrasty i opozycje zostają bowiem pomnożone i w różny sposób nakładają się na siebie: Biblia – codzienność, jawa – sen, życie – śmierć, piękno – brzydota. Spośród tych antytez wyłączona została ta, która chyba miała być głównym kryterium podziału i narzędziem rozpoznawania świata: prawda – nieprawda. Pozostałe kategorie zostają sproszkowane i rozproszone w mgławice odśrodkowych metafor i można je rozmieścić na dowolnych biegunach każdej opozycji. Poszukiwanie stabilnej konstrukcji poetyckiego świata w kolejnych utworach skazane jest na klęskę i raczej wraz z postępem lektury narasta dezorientacja: patetyczne sakralne motywy „szczytu" (ale i „wzgórza", które z kolei kieruje uwagę także na anatomiczną nazwę części mózgu), skały i wspinaczki – to znowu stylizacja, oddalająca świat poetycki od współczesnych realiów, pojawiających się zresztą rzadko i znienacka, jak nagłe przebudzenia. Ale nie zawsze, bo rzeczywistość tworzy osobliwe zlepy przenikających się sfer i w ten sposób powstaje na przykład mistyczny erotyk: dom kochanków *oświetli*

Ojciec, a więc osiągnięta w nocy przejściowa harmonia duszy i ciała mogłaby stać się ostateczną syntezą opisanego tu rozdarcia bytu i rozwarstwień tożsamości. Jednak i ten promyk rzucony w mrok świata poetyckiego okazuje się złudny. Przemieszanie druku prostego z kursywą sugeruje dwugłosowość fugi, jednak podział i relacja skontrastowanych zapisów są niejasne:

A potem wstaną zorze (*biegnij przez chwasty,*
dopóki jest jasno,
nie pójdziesz po wodzie) i rzucą
czarnoziem, i rzucą czarnoziem (*nie pójdziesz*
jak lód
nie pójdziesz po pas, ja śniegi
odgarnę ci z drogi), już w szklankach fusy
przepowiadają (*ja ci zapalę światło*)
i korzeń
już się zbliża, już puka
do mych drzwi.

(*A potem wstaną zorze*)

Kursywa przypisana jest motywom bieli i światła, natomiast druk prosty zaznacza motywy czerni i ziemi. Na ten kontrast nakłada się jeszcze przeciwstawienie wiary i gusła, które powróci potem w innych wierszach, ale trąci zielarskim skansenem i bynajmniej nie zasili wątków psychoanalizy, ani mistycyzmu.

Z wiersza na wiersz zmienia się modalność wypowiedzi, kreacja podmiotu i adresata: wyznania miłosne (zresztą dedykowane różnym kobietom) przechodzą w homiletyczne moralizatorstwo, przypowieść i modlitwę. Można odgadnąć, że w tym przemieszaniu chodzi o parafrazę *Pieśni nad Pieśniami*, ale prawdopodobnie to rozpoznanie wyczerpuje już sens całego przedsięwzięcia intertekstualnego. Narastający świat słów z każdą stroną mrocznieje i nakazuje odrzucać kolejne interpretacyjne domysły jako rozpoznania cząstkowe i lokalne, nie sięgające poza pojedynczy tekst. To nie jest gra skontrastowanych dziedzin rzeczywistości, ale przedziwny melanż światów, enigma podporządkowana tylko upartej stylizacji na biblijną frazę. Sugestię, że odbywa się tu jakaś liturgia codzienności, można przyjąć, ale eskalacja patosu sprawia, iż konkret obrazowy ustępuje miejsca uniwersaliom, gdyż wypowiedź odsyła tylko do rzeczywistości pojęć: haseł i wysłużonych symboli, gdyż są tu: „ogrody", „kamienie", „ziarna", „ogień"... Klocki układane w różnych mozaikowych konfiguracjach coraz szczelniej zamurowują rzeczywistość pozawerbalną. Maniera obezwładnia wyobraźnię i zaciemnia jakiś, tak skomplikowany że tylko domniemany, wywód. Tu i ówdzie przeziera jednak niebanalny zamysł całości, który przekreślają poszczególne teksty. Trzeba więc szukać innego klucza do tej poezji, choć w miarę czytania rośnie zwątpienie, czy w ogóle taki cel poszukiwań istnieje i czy wysiłek hermeneutyczny nie idealizuje tego, co jest jedynie zbiorem przypadków.

W dalszych utworach nieco wyraźniej zarysowuje się granica etyczna (której nie sposób nazwać inaczej niż klasyczną opozycją: *sacrum – profanum*), uzasadniająca wskazane tu stylistyczno-tematyczne dysonanse. Oto tytułowy Ojciec przygląda się ziemskim melodramatom, w których pojawia się taka deklaracja: – *Nie będę się z tobą kochać, ty masz rzeżączkę*. Trzeba więc oczekiwać wyjaśnienia tego, co się zdarzyło i sprawia, że nic innego już się nie zdarzy. Ale to najmocniejszy akcent w tym papierowym teatrze cieni słowa, w którym nie ma miejsca na oczekiwaną psychomachię. Rzeczywistość poprzebierana w powłóczyste elegie, treny i wersety spokojnie tonie w stylizacji.

Piotr Michałowski

Paweł Sarna, *Biały OjczeNasz*, „Zielona Sowa", Kraków 2002, s. 46, (Biblioteka „Studium").

Marcin Jaworski

(Nie)zwykłe przypadki Zygmunta Drzeźniaka

Mariusz Sieniewicz w swej nowej powieści opisuje współczesny mikroklimat tworzony przez niebo nad stolicą Warmii i Mazur. Daje przy tym jasno do zrozumienia, że dla niektórych jej mieszkańców ta „ziemia bezrobotnych" jest prawdziwym piekłem. Cała rzecz rozgrywa się bowiem w najbiedniejszej i najniebezpieczniejszej dzielnicy Olsztyna. Jednak w *Czwartym niebie* bynajmniej nie chodzi o to, by pokazać barwny półświatek Zatorza. Jest to zaledwie tło, choć przyznać trzeba, że szkicowane ciekawie i z celnym wyczuciem detalu. Ważniejsze jest coś bardziej dokuczliwego i zarazem mniej uchwytnego. Najważniejsza jest panująca na peryferiach prowincjonalnej stolicy, szczególnie uciążliwa w upalne niedzielne popołudnia, wielka, potworna nuda. Nuda, która protagonistę powieści na przemian przyprawia o ciężkie, kliniczne objawy depresji albo doprowadza do wściekłego szału.

Po przeczytaniu pierwszych stron ma się wrażenie, że to przeciwko tej ogarniającej wszystko i wszystkich nudzie książka jest napisana. Po to, by tę nudę rozsadzić i zniszczyć – przeciwstawić jej, z niej samej wysnutą, opowieść. Jest to jednak przede wszystkim sprzeciw wobec sposobu życia człowieka, który w nudzie ugrzązł. Należy zatem powiedzieć inaczej: najważniejszy w książce Sieniewicza jest *zdychający z nudy, wpadający w pajęczynę bezczynności* bohater. Czyli Zygmunt Drzeźniak, który *wymyślił sobie system niebologii*, aby uciec od przyziemnych spraw tego świata.

Obrazki z życia prowincji

Zygmunt ma około dwudziestu sześciu lat. Ukończył polonistykę na miejscowym uniwersytecie. Potem pracował jako stróż, ale po barwnej kłótni z szefem, *płetworękim morsem męczącym się z braku wody* – jak go sam określił, stał się bezrobotny. Drzeźniaka otaczają liczni znajomych, osobowości tyleż barwne, często – jak on sam – niespełnieni artyści, co – równie jak on – zagubione w rzeczywistości. Śledzimy w powieści wiarygodny opis ich życia; początki dnia z kawą i pierwszym papierosem (ale bez śniadania), tanio wynajmowane kawalerki, intensywne imprezy z Pearl Jamem i Red Hot Chili Peppers w tle, relacje ze starzejącymi się rodzicami, scenki z sąsiedzkiego życia w kamienicy. Słyszymy rozmowy o literaturze, o małżeństwie, decyzje wyjazdu z tego miasta do innego na południu albo na zachodzie, gdzie można nie tylko wyrwać się z miejscowej nudy, ale też nareszcie – taką przynajmniej bohaterowie mają nadzieję – zacząć normalnie żyć i lepiej zarabiać.

Dialogi w *Czwartym niebie* konsekwentnie odzwierciedlają nieporadności i mielizny codziennej komunikacji, nie stronią też od mądrości życiowych wymyślanych na poczekaniu, jak na przykład: *Po co swary, po co kłótnie głupie, wnet i tak zginiemy w kapitalistycznej kupie*. Narrator powieści Sieniewicza tak to komentuje: *Owo „sentencjonalne", niezbyt może wyrafinowane mówienie rzuca snop światła na takich ludzi jak Rubin, Zygmunt, czy* [...] *Trawka lub* [...] *Bocian. Tkwiła w nich potrzeba świata dookreślonego, wyrazistej skończoności. Skoro nie mogli jej uzyskać w realnym świecie, w otwartej na oścież i amorficznej rzeczywistości, starali się zamknąć ją w słowach. Sentencjonalność pieczętowała pewien stan rzeczy. A o to można już się było zaczepić.*

Uzasadnienie jest przekonujące i dobrze charakteryzuje postaci. Pozostaje jednak wrażenie pewnej monotonii dialogów. Koncept stal się nużącą manierą i nie sprawdził się w długich rozmowach prowadzonych przez postaci *Czwartego nieba*.

W obrazkach z życia prowincji – czasem ciepłych, często złośliwie celnych, ale bywa, że nieco zbyt jednoznacznie moralizatorskich – widoczna jest wyraźnie wrażliwość Sieniewicza na codzienność miasta, w którym mieszka, pracuje i pisze. Perspektywa taka służy przede wszystkim odsłanianiu bezradności bohaterów wobec świata prowincjonalnego kapitalizmu, w którym transformacja ustrojowa dopiero co wyszła z fazy początkowej, a wspomnienie PRL-u wciąż jest żywe.

Jedną z możliwych dróg wyjścia z marazmu – obok na przykład decyzji o wyjeździe do Warszawy – jest próba znalezienia odpowiedzi na pytania: kto jest temu wszystkiemu winien? Tu pojawia się, naszkicowana przez Sieniewicza w wymownym uproszczeniu, ideologia, która jest pomieszaniem radykalnych, prostackich haseł lewicowych i prawicowych, miszmaszem tajemnej (i jedynie prawdziwej) wiedzy na temat destrukcyjnej dziejowej roli komunistów, Żydów, kapitalistów, Kościoła itd. Niektóre postaci potrafią wyciągnąć z tego daleko idące wnioski. Grupka radykałów podpala firmę biznesmena inwestującego na terenie Zatorza. (Znacząca analogia z *Biesami* Dostojewskiego jest tu nieuchronna i czytelnikowi podsunięta pod nos.)

Warto zwrócić uwagę, że jeden z inicjatorów przedsięwzięcia, które ma oczyścić miasto z brudu obcych, nosi imię Owiewka. Imię to znane jest czytelnikom *Prababki*, debiutanckiej powieści Sieniewicza. Owiewka na końcu tamtej książki wyjeżdża ze swojej wsi, z krainy dzieciństwa, do miasta, przekraczając tym samym próg dorosłości. Dlaczego tamten bohater – postać z powieści opowiadającej z nostalgią, choć nieco ironicznie, o mitycznej inicjacji ludzi urodzonych na początku lat siedemdziesiątych – pojawia się jako symbol współczesnego, młodego radykała? Może dlatego, by pokazać, jak łatwo uwikłać się w ideologię, dającą szybkie i jasne odpowiedzi. Warto zauważyć, że Drzeźniak także nie zgadza się na rzeczywistość – oczywiście w innych aspektach – i również nie potrafi dać sobie z nią rady. Jednak Zygmuntowi starcza energii wyłącznie na to, by nad ranem, wbiegając po schodach, wydzierać się i budzić wrednych sąsiadów (którzy – przyznać trzeba – są uosobieniem wszystkich najgorszych cech *homo sovieticus*). Tymczasem to Owiewka i jego towarzysze potrafią naprawdę wyrazić swój bunt.

Jeśli świat nam się nie podoba – zdaje się czytelnikowi mówić Sieniewicz – to go zmieńmy. Tu i teraz. Radykalnie. Życie Zygmunta okazuje się niewiele warte. Postępowanie Owiewki natomiast, choć budzące w czytelniku instynktowny sprzeciw, pozostaje obdarzone swego rodzaju autorską poręką, która wynika z intertekstulnych nawiązań do *Prababki*. To w działaniu Owiewki, jak sądzę, skupia się siła ciosu z dedykacji – *wszystkim Zygmuntom między oczy*.

Zasadnicze w powieści jest więc pytanie o światopogląd dwudziestoparolatków. Jest to pytanie o kształt tego światopoglądu i o jego obecność w ogóle. Jednak prawdziwym problemem jest to, że większość postaci *Czwartego nieba* nie tyle nie ma poglądów, co nie potrafi aktywnie uczestniczyć w dziejącej się obok – bo przez kogo innego kształtowanej – rzeczywistości. Mówiąc językiem Rubina, przyjaciela Drzeźniaka: znajdując się między wersją Balcerowicza i wersją Rydzyka, własnej wersji nie potrafią zrealizować. Dlatego pozostają z boku, dlatego grzęzną i zapadają się w nudzie.

Normalność albo świat zaczarowany

Właściciel spalonego Belzekomu jest wprowadzony do powieści jako Szatan – w atmosferze niesamowitości przefiltrowanej przez wybujałą, gogolowską (tę jej cechę sam autor wyraźnie podkreślił podczas jednego ze spotkań autorskich) wyobraźnię Drzeźniaka. Znamienne jest to, że diabłem okazuje się biznesmen. Znamienne jest to, że w ogóle w Olsztynie pojawił się szatan. Tu także od razu przychodzi na myśl kolejny rosyjski klasyk – Bułhakow. Bo też jeżdżący różową limuzyną Bela-Belowski jest poniekąd Diabłem z Bułhakowa, który nie czyni nikomu krzywdy, potrafi natomiast pomóc.

Tym razem nie ocala rękopisów, nie ratuje żadnego mistrza – choć pewnie kilku by się znalazło – lecz otwiera firmę i zatrudnia bezrobotnych. Nie stroni przy tym od efektowności, rozmachu i – jak głosi plotka – wyuzdanej erotycznej rozrywki. W gruncie rzeczy, poza kilkoma ekscesami oraz ekscentrycznym wyglądem, wyjątkowość biznesmena polega na tym, że ma on pieniądze i chce ich użyć tak, aby inwestując i zarabiając dać pracę i zarobek stu trzydziestu mieszkankom dzielnicy. Diabelskie jest więc to, co przez mieszkańców Zatorza pożądane i wyczekiwane. Dziełem sił nieczystych, faktem czarodziejskim są nowe miejsca pracy!

Jako Belzebub jawi się jednak Bela-Belowski przede wszystkim Zygmuntowi. Drzeźniak, jak wspominałem, ma specyficzną wyobraźnię, którą rządzi niebologia. Niebologia, czyli szeroko rozwinięta i brawurowo w książce opisana nauka o czterech rodzajach nieba, które Zygmunt dostrzegł po wielogodzinnych, samotnych, prowadzonych w abulicznym bezruchu obserwacjach.

Najważniejsze, najbardziej fascynujące dla Zygmunta czwarte niebo, czyli niebo północne, na którym pasą się potężne, burzowe chmury-żubrzyce, rozciąga się nad Olsztynem, kiedy po raz pierwszy w deszczową noc Zygmunt widzi Szatana. Wtedy też spotyka Północnego, jedyną osobę, która zna i rozumie jego niebologiczną teorię. Ale Północny nie jest kumplem głównego bohatera, nie współczuje mu, to raczej upostaciowane, i to wbrew pozorom racjonalistyczne, *super ego* Drzeźniaka, które wtargnęło do krainy czterech nieb i próbuje zawrócić go na ziemię. W tym kontekście nie jest bez znaczenia, że w planie realistycznym Północny jest asystentem właściciela Belzekomu i przyczynia się do zmiany oblicza Zatorza. Jeżeli więc diabeł przybył do Zygmunta, to przede wszystkim po to, by go ostrzec, a nie zabrać ze sobą potępioną duszę. Niech Zygmunt poszuka nowej pracy, niech dokończy powieść pokoleniową, niech w końcu stanie twardo na ziemi.

To przede wszystkim ze względu na niebologiczną perspektywę Zygmunta w upalnym powietrzu czerwca Olsztyn okazuje się miejscem magicznym. Nie jest oczywiście tak, że obie sfery, realistyczna i fantastyczno-groteskowa, występują w powieści Sieniewicza osobno. Część magiczna pozwala na tworzenie sugestywnych metaforycznych obrazów, jak na przykład ten, w którym Zygmunt widzi swoich przyjaciół powracających do postaci embrionalnej podczas imprezy (balu) u Szatana, i który wyraźnie i oryginalnie łączy się z realistycznym obrazem „długo dojrzewających" bohaterów.

Obie sfery często są ze sobą tak sprzęgnięte, że nie sposób oddzielić przerażającej rzeczywistosci od koszmarnego snu. Dotyczy to na przykład kapitalnej sceny naboru kobiet z Zatorza do Belzekomu. We fragmencie tym, przedmiotowe traktowanie nagrywanych kamerą przyszłych pracownic nakłada się na demoniczność wystąpienia Beli-Belowskiego i jego świty. Dwuznaczność świata w *Czwartym niebie* podkreśla fakt, że Belzekom powstaje z przebudowanego kina. Świątynia dziecięcych marzeń Drzeźniaka i jego kolegów z podstawówki zamienia się w wyczarowane przez Belowskiego spełnianie się snu o pracy i wyższych zarobkach.

Jak Zygmuntowie, którzy podczas studiów zaczęli pisać powieść pokoleniową, publikować wiersze, ale którym nie udało się wyjechać z Polski B do Polski A, na przykład z Olsztyna do Warszawy, mają sobie znaleźć miejsce w tak przerażającym dla nich świecie? Sieniewicz oczywiście nie daje żadnej recepty. Pisze natomiast wprost, że muszą się obudzić i przestać być biernymi obserwatorami. Jeżeli nie zechcą zaangażować się w coraz szybciej zmieniającą się rzeczywistość, by z gorącą nienawiścią zapanować nad tym, co z letnią niechęcią kontestują, to niech ich piekło pochłonie.

Marcin Jaworski

Mariusz Sieniewicz, *Czwarte niebo*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003, s. 328.

Urszula Glensk

Zrozumieć Krótkie Miasto

Proza Michała Olszewskiego, nagrodzona w konkursie wydawnictwa Znak, nie zachwyca, ale też nie rozczarowuje, jeśli oczekiwać od debiutu sprawnie napisanej i przemyślanej fabularnie historii. Potwierdza natomiast zarysowującą się tendencję, że młode pokolenie pisarzy (w tym wypadku rocznik 77.) nie zamierza wzorem swoich literackich poprzedników *wylegiwać się na posłaniu z autobiografii lub własnych korzeni*, jak to wyraziła Marta Cuber, lecz podejmuje wysiłek opisywania świata wokół. Książki Daniela Odiji czy Mariusza Sieniewicza, a po części też Wojciecha Kuczoka śmiało dają się zaliczyć do prozy z wyraźnie zarysowaną perspektywą so-

cjologiczną, która staje się nie tylko niezbędnym tłem narracji, ale sama jest przedmiotem analizy, pretekstem barwnych opisów, dygresyjnie wykraczających poza schemat fabularny. „Odzyskany śmietnik" widziany oczami tych pisarzy, którzy w stanie wojennym mieli trzy lub cztery lata wygląda przerażająco. Kłębią się na nim tłumy biedaków, sfrustrowanej młodzieży, hodowców marihuany, dilerów amfetaminy i „brauna", ambitnych karierowiczów, kontestujących dziennikarzy, oszukańczych polityków i zwykłych pijaków (oczywiście także mających „swoją historię").

Do Amsterdamu wpisuje się w ten typ literatury, która próbuje penetrować mało przyjemne obszary ludzkiej egzystencji. Olszewski swoich młodych bohaterów ulokował w ponurej przestrzeni Krótkiego Miasta, będącego metaforą tysiąca podobnych zastygłych w niemocy – po chwilowym ożywieniu początku lat dziewięćdziesiątych – polskich miast. To miejsce ogranicza i redukuje możliwości życiowe. Postaci krakowskiego prozaika mają pełną świadomość swojej sytuacji, co jeszcze pogarsza ich samopoczucie i potęguje nieumiejętność znalezienia własnej drogi życiowej. Nie lubią polskiej rzeczywistości, reagują na nią buntem lub apatią. Poraża ich estetyka chaotycznej urbanizacji i niewykończonych domów *z pułapką balkonów* bez balustrad. Chętnie werbalizują swoją niechęć i uzasadniają niezadowolenie, twierdząc, że *Polska to jest potwornie smutny, szary kraj, rozjebany przez komunistycznych architektów, zarówno tych od budynków, jak i tych od dusz, a jedyne, czego można się tu dorobić w szybkim tempie, to wrzody na żołądku.* Zadają sobie męczące pytanie o sens emigracji lub po prostu próbują swego szczęścia jako złodziejaszkowie, wynoszący pod koszulą śniadanie z niemieckiego sklepu. Swoje nieetyczne wybory łatwo usprawiedliwiają głodowymi pensjami – *przez wiele lat broniłem się przed handlem – wyznaje diller heroiny – uważałem obracanie dragami za ostatnie skurwysyństwo. Teraz ostrość obrazu trochę się zmniejszyła, rogówka pewnie zwapniała, i nie potrafię już zobaczyć tak wyraźnie jak kiedyś granicy pomiędzy złem i dobrem.* Ten sam „niedowidzący", ale też zniechęcony i przepracowany bohater *Pieśni na wejście*, odchodząc z firmy przeprowadzkowej postanawia zemścić się na swoim szefie. Pakując rzeczy, wyprowadzającego się z Polski szwedzkiego dyplomaty, do kartonu z jedzeniem wrzuca szczura. Pudło podpisuje inicjałami znienawidzonego zwierzchnika.

Bohaterowie Olszewskiego doskonale wpasowują się w schemat stratyfikacji społecznej opisanej przez Zygmunta Baumana, dzielącego ponowoczesnych ludzi na turystów i włóczęgów. Ci pierwsi są beneficjentami zglobalizowanego świata, wiodąc beztroskie życie konsumentów, drudzy zaś – wyrzuceni na jego margines – skazani są na wegetację, jałowe marzenia o lepszej posadzie i zagłuszanie rozczarowań alkoholem. Często poddają się iluzji narkotycznego spełnienia.

Dwaj kuzyni z książki Olszewskiego wpisują się w te właśnie schematy. Jeden z nich aspiruje do lepszego, bo jak wciąż podkreśla „nowoczesnego" świata. Ten młody ekonomista, pracujący w warszawskiej firmie audytowej, z wiarą neofity poszukuje *prostej ścieżki w kierunku dobrobytu.* Satysfakcję znajduje w kreowaniu swojej kariery zawodowej. Nawet jazda taksówką po Warszawie napełnia go dumą i zadowoleniem – jest przecież jawnym dowodem oderwania się od autobusowego tłumu. Możliwość zamówienia taksówki pozwala też uniknąć stania w nocy na pustym przystanku. Osobowość „turysty" Olszewskiego nastawiona jest na racjonalne działanie, które wydaje mu się kluczem do pożądanego, głównie konsumpcyjnego sukcesu. Dlatego irytuje się, gdy w alkoholowej zadumie odzywa się w nim *niewygodny bagaż sentymentów* i *nienowoczesnych przekonań*, będących zagrożeniem dla pragmatycznych celów życiowych. Te obawy w pewnym sensie potwierdzają się, kiedy jego codzienność zostaje zakłócona śmiercią babci i wyjazdem na jej pogrzeb do Krótkiego Miasta. Powrót do miejsca dzieciństwa wyzwala w nim aberrację. Turysta przemienia się w szaleńca. W ten sposób Olszewski zaprzecza niejako tradycyjnemu toposowi literackiemu, w którym powrót z wielkiego świata do domu rodzinnego jest równoznaczny z odzyskaniem ładu i niewinności.

Przy okazji rodzinnych spotkań nasz bohater poznaje historię Pawła Dudka, swego cioteczne-go brata. Kolejne opowiadania tomu, tworzące zgrabnie skomponowany cykl, pokazują kasandryczne koleje losu miejscowego wagabundy i narkomana, które nie tyle szokują, co zasmucają swoją nieuchronnością. Paweł bezskutecznie poszukuje swego miejsca w dorosłym życiu. Próbu-

je studiować, rozwozi gazety, na jakiś czas emigruje, w końcu zostaje robotnikiem. W żadnej z tych ról nie potrafi się odnaleźć. Niezrealizowane zamiary i na próżno podejmowane wysiłki kumulują w nim poczucie zniechęcania i niemożności. Seria rozczarowujących doświadczeń, spory z owdowiałą matką niekończące się nawet w dzień Wigilii, peregrynacje po zadymionych knajpach, w końcu ponury finał. Nic dziwnego, zdaje się krzyczeć w swej prozie Michał Olszewski, przecież żyjemy w kraju, w którym ludzie wyjątkowo szybko się starzeją, niechętnie wychodzą wieczorem na ulicę – nie chcąc ryzykować spotkania z „kornerami", a miasta są przygnębiająco brzydkie. W dodatku wegetujemy w tej części kuli ziemskiej, w której tylko przez dwa miesiące w roku jest lato, a resztę czasu zajmuje oczekiwanie w zimnie na jego nadejście – ten pogląd narratorzy i bohaterowie Olszewskiego podkreślają szczególnie często.

Wielu tezom stawianym w książce trudno odmówić zasadności, jednak złożone w całość brzmią dość stereotypowo, nawet banalnie, przez co proza ta razi próbami przekładania publicystycznej wiedzy o świecie na literaturę piękną. Nie sposób inaczej odczytywać konstatacji w stylu *kiedyś to mężczyźni odchodzili, zdobywali, zdradzali, uciekali, teraz więcej odwagi siedzi w kobietach* lub *teraz taki czas, że kto nie biegnie, tego nie ma.* Olszewski wykorzystuje zbyt wiele stwierdzeń już dawno przefiltrowanych w dyskursie medialnym. Jego bohaterowie mówią to, co da się słyszeć wszędzie, co narzuca moda: *siłownia to zajebista sprawa* i mają mało oryginalne plany: *chcemy z Anitą postawić domek nad Sniardwami.*

Do Amsterdamu ze swym nastawieniem na kreację socjologiczną, portretuje polskich turystów i włóczęgów w sposób brutalnie prawdziwy. Obraz ten przekonuje raz jeszcze, że Krótkie Miasto z Amsterdamem łączy jedynie łatwość dostępu do narkotyków. Młodzi mieszkańcy Miasta trawią swoje życie na budowaniu iluzji świata bez przeszkód, a ich nietrzeźwe marzenia nieuchronnie prowadzą do katastrof.

Prawda socjologiczna jest największym atutem debiutu Olszewskiego. Sugestywny opis zgrzebnej rzeczywistości musi na początek czytelnikowi wystarczyć. Mamy zatem trochę niezłej realistycznej prozy i nowego autora „roczników siedemdziesiątych", który podobnie jak pisarze jego pokolenia nie interesują się końcem własnego nosa, ale światem, w jakim muszą żyć.

Urszula Glensk

Michał Olszewski, *Do Amsterdamu*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak" Kraków 2003.

Marta Cuber

Golding w polskim garniturze

Wszystkiemu uwierzę, wszystkiemu dam posłuch, ale nie temu, jakoby *Idź, kochaj* było drugą częścią *Panny Nikt.* A tak przecież uważa znakomita część krytyki. Czym zasugerowana? Oczywiście, dziecięcą narracją. Ba, powiada nawet, że Romek Stratos to Marysia Kawczak w spodniach. Czyżby pisanie drugiej książki polegało na prostym przesunięciu? Zmianie genitaliów? Jest jeszcze co innego. Oto obie powieści rozgrywają się w czasach upadającego lub zamierzchłego socjalizmu. Ale na tym kończą się podobieństwa. Cala reszta to różnice.

Panna Nikt była, biednie, bo biednie, zakrojonym moralitetem. Tego o *Idź, kochaj* nie można powiedzieć. Dawała nadto obraz raczkującego kapitalizmu w polskim, czarnym wydaniu. I tego ostatniej powieści Tryzny nie da się przypisać. Pierwsza powieść opowiadała o dorastaniu dziewczynki, druga o dojrzewaniu chłopca. Przyznają Państwo, że to różnica niebagatelna. Jedno dziecko zostało wrzucone w karby rozpędzonej do czerwoności machiny nowego wspaniałego świata, podczas gdy drugie tkwi mocno w starym i szarym. Pierwsze starało się ratować własną skórę, drugie

martwi się o, by tak rzec, skórę świata. Nadto w *Pannie Nikt* wiele biologii, w drugiej książce prawie nieobecnej. Daje się słyszeć i takie głosy, że Tryzna w *Idź, kochaj* posunął się w brutalizacji świata. Od biedy jego pierwszą powieść można było włożyć między bajki dla dzieci, z drugą nie będzie można tego zrobić. Ale jeśli już coś między bajki wkładać, to taką tezę. Wszak nic nie może się równać ohydzie dorastania w czasach spotworniałego kapitalizmu, w którym zepsucie dzieci równe jest chyba tylko degeneracji małoletnich we *Władcy much* Williama Goldinga.

Dlaczego więc krytyka dopuściła się takiego przeoczenia? Chyba uległa prostej sugestii, jakoby zbieżności było więcej niż różnic. Owszem, wybór dziecięcej narracji na nadrzędną dyrektywę twórczości musi zastanawiać. Można podejść problem i od drugiej strony, imputując Tryźnie tkwienie w martwym punkcie. Ale czy rzeczywiście nieponiechanie pierwszego wyboru ma oznaczać dla jego prozy sezon ogórkowy? Trzeba pamiętać, że pisarz opublikował obie książki w czasach, gdy wyznania infansa przestały być popularne. Moda na dziecięcą narrację to sprawa lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, ale nie dwutysięcznych. Więc skąd taki wybór? Nie wolno zapominać o jednym: Tryzna zadebiutował jako pisarz, mówiąc delikatnie, w średnim wieku, o zaprzeszłych przyzwyczajeniach, przywiązany do tradycji z innej bajki. Z łatwością więc przeniósł je do literatury, która najchętniej zapomniałaby, że i dziecko użyczało jej kiedyś głosu. Odnowienie tej starej tradycji to jedna sprawa. Inna tkwi w zachęcie, że okiem dziecka łatwiej zobaczyć przemiany świata. A przecież o jego powstaniu i upadku traktują obie książki Tryzny.

Dzieje Romka Stratosa to nie tylko historia upadku świata. To także próba przenicowania go na drugą stronę, zobaczenia rzeczywistości od podszewki, okiem dziecka właśnie. To wreszcie dzieje pojedynku o wolność, skazanego z góry na przegraną. Czym różni się świat powstały na dziecięcej soczewce od wizji dorosłego? Więcej w nim bólu, wyraźniej widać klęskę. Do takiego świata łatwiej też wrzucić marzenia i fantazje, które z twórczości Tryzny można wyciągać garściami. Kto wie, czy to nie one mają być ekwiwalentem dla brzydoty, która zakrada się tuż za wezgłowiem dziecięcego łóżeczka...

Tryźnie łatwo przypiąć łatę turpisty. W jednym i drugim przypadku interesuje go krzywda. Chyba dlatego posługuje się oczami dziecka; w nich widać ją najostrzej. Nie można zapominać o ekonomii takiego wydatku. Zniżenie dorosłego do poziomu małoletniego wiele kosztuje. Przede wszystkim wyrzeczenie się własnego światopoglądu i odświeżenie paktu z własną dziecięcością. Tyle tylko, że małe oko przykrywa w twórczości Tryzny błona dużego. Taki zarzut kierowano przede wszystkim pod adresem *Panny Nikt*, nie dowierzając, że dorosły mężczyzna może przemówić głosem małej dziewczynki; że w ogóle mężczyzna może czuć się dobrze w skórze dziewczęcia. Owszem, nie może, dlatego przemawia zza jej pleców własnym głosem. Wyrzeczenie się dorosłości nie jest tu pełne. A poza tym przyznają Państwo, że do takiego przeżywania krzywd, jakie przypada w udziale papierowym dzieciom Tryzny, potrzeba doświadczeń dorosłego. Dlatego z powodzeniem w jednym i drugim przypadku stosuje pisarz podwójną perspektywę, zasłaniając się dzieckiem.

Co wynika z tej zasłony? Przede wszystkim ostre widzenie rzeczywistości: wad kapitalizmu i niedoskonałości naszej Ludowej. Tryzna jest bodaj jedynym realistą w najnowszej polskiej prozie. Obok Odiji, zwłaszcza jako autora *Ulicy*, z uwagą przygląda się światu, bezlitośnie go lustrując. A nie jest to doświadczenie wyniesione z przeszłości; o tej bliskiej myślę, unurzanej w mitografii. Ani też nie jest to doświadczenie zapośredniczone w działaniach rówieśników Odiji, którzy, owszem, chcieliby być realistami, ale to tylko ich pobożne życzenia. Realizm Tryzny wywodzi się raczej z przekonań prozy „małej stabilizacji" i trochę późniejszej, zwłaszcza tej pisanej w latach osiemdziesiątych.

Nierealistyczne za to jest w jego prozie dziecko. Przypadku Marysi Kawczak nie muszę tłumaczyć, wyjaśnienia padają akapit wcześniej, nad *casusem* Stratosa chwilę się zatrzymam. Właściwie wszystko powinno być w porządku. Od biedy przecież da się z Romka zrobić Tryznę, odmłodzonego o kilkadziesiąt lat. Wspólna obu męskość jednak nie wystarczy. I nie idzie mi tutaj o wyczyny małego, o jego pretensje do teatru, młodzieńcze zabawy, ile raczej o winę, którą na siebie bierze. Skądinąd wiemy, że historia rodziny Stratosów to historia drobnych prywaciarzy wysadzonych z siodła przez komunizm. Jej awers tworzy wybieg małego, jakiego dopuszcza się pewnego dnia, opuszczając dom i za-

pominając zamknąć drzwi na klucz. W międzyczasie wkradają się do niego złodzieje i wynoszą rodzinne dobra. A wszystko dlatego, że malec zapragnął poprowadzić samochód zepsutej koleżanki...

Cała reszta opowieści, a właściwie jej część zasadnicza, toczy się wokół próby odkupienia winy. Dlatego Romek postanawia wyprawę do Warszawy i zamierza zostać zarabiającym krocie aktorem. W podobnych historiach (vide *Buddenbrookowie*) odpowiedzialnością za upadek rodziny obciąża się dorosłych. Wszak tylko oni zostają bankrutami. U Tryzny upadają dzieci. Byłby autorem dwu antyutopii? Goldingiem w polskim garniturze? I tak, i nie. Nie, bo u angielskiego pisarza odpowiedzialnością za zło obciąża się naturę ludzką, podczas gdy Tryzna obwinia systemy polityczne. Tak, albowiem winne są w obu przypadkach dzieci, które łatwo ulegają zepsuciu.

Nie da się ukryć, że Tryznę uwiódł sukces *Panny Nikt*. A właściwie zawiódł na manowce niedobrej prozy. Bo tak, niestety, trzeba mówić o *Idź, kochaj*. Poza jej niewątpliwymi atutami, jakimi są realizm i talent do fabularyzowania, drugiej książce daleko do pierwszej. Bo kiedy na tamtą mogli się nabrać fani dojrzałych debiutów, tą będą rozczarowani przeciwnicy prostych zbieżności i repetycji. A już na pewno jedni i drudzy staną się przezorniejsi. Wszak niełatwo wybaczyć sobie pomyłkę, jaką popełniono przeceniając *Pannę Nikt*. Wróżono z niej jak z fusów o polskim postmodernizmie, nakręcono na jej podstawie film, chyba jeszcze gorszy od pierwowzoru. Na ostatnią powieść Tryzny nawet Miłosz się nie nabierze... Ciekawe zresztą, że pierwsi do przeceniania byli nestorzy polskiej kultury. Najpierw Noblista, później Wajda... O *Idź, kochaj* pisał ciepło Bratkowski, może nie nestor, ale na pewno doświadczony krytyk. Być może uwiódł ich realizm, którego tak brakuje najmłodszej prozie?

Tryźnie można zarzucać ponuractwo. W obu jego powieściach dzieci przegrywają. W obu wygrywa ponura rzeczywistość. Czyżby pisarz nie widział innej drogi prezentacji PRL-u, jak szaroburą? Inna sprawa, że bohaterów najczęściej rzeczywistość łamie. Zawsze zabiedzonych, zawsze poszkodowanych. A nade wszystko obciążonych odpowiedzialnością za grzechy tego świata. W *Pannie Nikt* karze się Marysię za nietrafiony wybór koleżanek, w *Idź, kochaj* obwinia Romana o zabójstwo. Może to, co powiem, będzie trącić myszką, ale w jednym i drugim przypadku brakuje mi Boga. O to, że opuścił świat, oskarża go Romek. Czyżby więc dlatego Tryzna bawił się w ponuraka, bo martwi go przekonanie, że z świata wyniósł się Najwyższy? Zatem nie ma racji ten, kto uważa, że w ostatniej powieści pisarza jest coś ocalającego (por. Dariusz Nowacki: *Infantylizm ocalający*. „Twórczość" 2003 nr 10, 2003). Tu nic nikogo nie ocala. Odwrotnie, wszyscy zostają skazani na rozpacz. A ta nie jest już sprawą dziecka. Powiem przekornie, że jego oczy lubią kłamać. Tak bowiem, jak rozpacza się w prozie Tryzny, potrafią tylko dorośli. Gnając na oślep, gdzie ich oczy poniosą...

Marta Cuber

Tomek Tryzna, *Idź, kochaj*, Santorski i S-ka, Warszawa 2003, s. 292.

Jan Watrak

Miłość na Kresach

W tym momencie usłyszała swoją pierwszą łzę, opadającą na dłonie zaciśnięte jak do najboleśniejszej modlitwy. Przestała słyszeć świerszcze, zamilkła skrzypiąca pod stopami ojca podłoga, nawet nie mogła rozpoznać, czy był to jej szept, czy szelest rozpaczliwych myśli niósł sie trwożliwym echem w przestworza. Panie Boże mój, nie rozdzielaj nas, pozwól nam pozostać blisko siebie. Daj nam wspólne krótkie dni i długie noce, niech nie wstąpi w nas nigdy zniechęce-

nie. Niech nasze ręce już nie szukają innych rąk. Niech nasze uszy nie słyszą innych głosów. Niech nasze ciała nie szukają drugich ciał. Daj nam, jeśli możesz, daj nam, jeśli chcesz, jeśli wierzysz, że zasłużyliśmy na Twoje dobre i litościwe spojrzenie. Niech nasze oczy patrzą w jednym kierunku, nawet gdyby wiał stamtąd najstraszniejszy wiatr, biły pioruny i oślepiała małanka. Nie daj mu iść kiedyś na wojnę i niech nigdy nie będzie żadnej wojny, zwykła śmierć wystarczy, skoro chcesz, żebyśmy umierali. A gdy pomrzemy, nie pozwól naszym duszom czekać na siebie, niech żadne z nas pierwsze nie wróci do pustego domu. Spraw, żebym nie odwróciła głowy za innym i on żeby na żadną nie popatrzył. Uczyń nas ostatnimi niosącymi miłość. Spraw, żeby ona nigdy nie wypadła z naszych dłoni. Bo idzie czas bez miłości, bez pożądania, bez tęsknienia i ładnych wspomnień, ale tam nas nie poprowadź, zamień nas wtedy w polne kamienie i połóż na rozwidleniu dróg, gdzie kiedyś stał omszały krzyż. Prowadź nas, ocal nas i nie rozłączaj nas. Niech nigdy nie ukarze nam się, nawet we śnie, skowronek na śniegu. Panie Boże mój, daj nam...

Ta narracyjna i lirycznie przepiękna „inwokacja Boga", zawierająca wszystkie najistotniejsze elementy miłości idealnej, skonstruowana w formie monologu wewnętrznego Niny, stanowi korpus powieści, o której usiłujemy napisać jakiś mniej lub bardziej sensownie ułożony ciąg myśli, wrażeń, spostrzeżeń, uogólnień, chociaż tekst autora powieści w tej doskonałej formie narracji demobilizuje lub wręcz stawia pod znakiem zapytania sformułowanie udanej próby recenzenckiego zamiaru. Nie jest to wszakże proza koncentrująca się na przykład świadomie na uproszczeniach: na małomiasteczkowych terenach odległych prowincji kryteriach lub jej rzeczywistości, ale również na mentalności „Siedmiogrodu". To czysta i znakomita proza współczesnej literatury polskiej i powszechnej, uwolniona od wielu setek historycznych „paladynów" literackiego motywu.

Jurewicz napisał więc w końcu powieść *Prawdziwa ballada o miłości*, opatrując ją nietypowym „nadtytułem": *Romeo i Julia na Kresach*. Zadziwił pomysłem, używając w tytule pojęcie „ballada", ale przede wszystkim wskrzeszeniem powstałej już w XV wieku historii (niejednokrotnie występującym w wielu utworach literackich pod innymi imionami) Włocha Massucio pod tytułem Novellino (1476), która doczekała się ogromnej ilości utworów literackich oraz wersji w różnych konwencjach i językach (od dramatu, prozy, po operę i poezję) wielu literatur narodowych Europy i innych kontynentów. W Sienie przeżywali wielką miłość młodzieniec Mariotto i panienka Gianozza. Pobrali się w tajemnicy wbrew ich odwiecznie zwaśnionym rodom. Oboje – choć w różnych okolicznościach – umierają tajemniczą śmiercią tragiczną. Ta historia tragicznej miłości stale powracała w literaturze światowej (w 1524 roku Luigi da Porto umieścił całą historię w Weronie, niezmiennym miejscu późniejszych wersji) i po raz pierwszy użył imion Romeo i Julia.

Gdański autor całkowicie zmienia tę historię: Romeo to Michał, syn naczelnika – „kacapa", Julia to Polka, repatriowana z utraconej ojczyzny. Werona to Lida, a pejzaże i miejsca akcji to Kresy z ich zauroczeniami, zabobonami, swoistym językiem, wielobarwną obyczajowością, konglomeratem kultur i religii, politycznymi postawami o charakterze nacjonalistycznym i ideologicznie głęboko zróżnicowanym lub wręcz wrogim. Wreszcie o losach Michała i Niny nie decydują tak utrwalone w tradycji literatury europejskiej waśnie rodzinne, normy moralne, konwencje, przynależność stanowa itp., lecz wyłącznie dramatyczne konflikty polityczne i ideologiczne po zakończeniu II wojny światowej i decyzjach podjętych w Poczdamie. Po nich nastąpiła co najmniej druga europejska „wędrówka ludów", pozbawionych prawa do własnej ojczyzny i zmuszonych do poszukiwania miejsc ojczyźnianych, które z konieczności stały się niechcianą „drugą ojczyzną" („ojcowizną", „małą ojczyzną", „ojczyzną z nieubłaganej konieczności"), nie zaś jako wynik suwerennego, własnego, wolnego wyboru, należnego każdemu człowiekowi mocą praw obywatelskich. Nawet pozornie nietykalny Michał, syn rządzącego regionem naczelnika i przedstawiciel nowego socjalistycznego porządku, „znika" pewnej nocy, „uprowadzony" nie tylko wyrokiem sądowym, ale również zniewolony nowymi prawami stróżów prawa, którzy są ponad prawem. Nina musi więc żyć bez niego z obu rodzinami.

Matka Michała i Nina prowadzą wzruszający dialog (podaję tylko jego fragment ze strony 184). Zwracając się do Niny matka Michała mówi: – *Dlaczego pani mówi, że kochał?; – Przecież*

Michała już nie ma... już nie ma – powiedziała jeszcze ciszej.; – Przecież on do mnie powróci. Niech pani nam niczego nie odbiera – oparła się o bramę.; –Tak, masz rację – matka Michała podeszła bliżej Niny. – Ty i ja wiemy, że Michał kiedyś musi wrócić. Słyszałaś, jaki to długi czas...; Wytrzymamy ten czas – przerwała jej, jakby nie chciała po raz drugi usłyszeć tej strasznej liczby wymówionej przez sędziego. Nina i matka Michała godzą się z losem, identyfikują się z tragicznym wymiarem czasu, którego nikt nie zatrzyma. Pozostanie jednak niezmienne uczucie miłości, którego nie zniszczy nawet czas. To wspaniałe pojednanie (jakże inne od historycznych zniewoleń tematem), uzyskuje tu symboliczny wymiar, mówi bowiem o niezniszczalnych humanistycznych wartościach ludzkich, również w nieludzkich, koszmarnych czasach. Pojednanie Michała i Natalii kończy potajemny, przepiękny obraz pożegnania kochanków.

I tak chciałoby się snuć nici tej cudownej historii – aż do całkowitego wyczerpania zarówno estetycznego, tematycznego i zaskakującej ponad wszystko legendarnej opowieści rodzinnej, ale jakże również dzisiejszej historii miłości ludzi, którzy w jej urzeczywistnieniu są identyczni. Taką świadomość może przekazać nam – chcemy tego pierwiastka wyłączności lub nie tej „uroczej samowoli" – na pewno zachować nasz, inny, ale nie zapóźniony w czasie i jego społecznej i indywidualnej samoświadomości pierwiastek naszego indywidualnego „Ja", owej ostatniej instancji bycia sobą i dla siebie.

Te trudne, niekiedy wydajace się nam proste albo trywialne pytania o sobie samych i o innych szalonych niespodziankach, ale jakże pogłębione i współczesne refleksje o nas samych w totalitarnym układzie prawdy i prawa, mają niekiedy finał w abstrakcyjnych, albo w innych przedsięwzięciach. Przeczytajmy tę opowieść, ponieważ to świetny tekst o czasach, które są za nami, ale też i przed nami. Bowiem jest to „misterium" naszego, świetnego pisarza i poety.

Poetyka powieści nie odbiega od schematu literatury repatriacyjnej (polskie określenie), wypędzenia i ucieczki (określenie niemieckich ziomkostw), lub przemieszczenia (Uberführung), o którym o którym mówi tekst Układu Poczdamskiego. Druga ojczyzna jest inna, nie tak swojska, krajobrazy są brzydsze, chleb smakuje nie tak, jak dawniej, rzeka jest dle Niny groźna, niebezpieczna, burze są złowrogie, mają miejsce tajemnicze zdarzenia, zabobonne zjawy kryją się wszędzie, twarze ludzkie swoich są swojskie, obcych tajemne i niebezpieczne.

Stwierdzić należy jednak, że Jurewicz – może temat to mu ułatwił, ale nie sądzę – wszystkie zagrożenia, obcość, nostalgie, niepokoje, wierzenia ludowe, inność ludzi, dramatyzm sytuacji jakby obłaskawiał, tonował, nie eksponując wrogości, zacietrzewienia. Może jedynie nowa władza, o czym się milczy, gdyż jest to niebezpieczne i groźne, leży w cieniu niedomówień i najnowszej wędrówki ludów nie tylko w Europie. Jedynie miłość Michała i Niny rozkwita w czasie, przybierając nie tylko kształty werbalne, lecz również idealną do granic możliwości czułość, piękno ich uczucia, jego pielęgnowanie, wyczekiwanie i pragnienie bycia na zawsze z sobą.

Jan Watrak

Aleksander Jurewicz, *Prawdziwa ballada o miłości*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak", Kraków 2002, s. 192.

Przemysław Rojek

Oczy Bieńczyka

1. Na początek należałoby ustalić, kim jest Marek Bieńczyk, a ściślej: kim jest autor Marek Bieńczyk. Co nie będzie zadaniem łatwym. Mamy bowiem Bieńczyka-literaturoznawcę i krytyka literackiego, badacza romantyzmu (autora rozprawy *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*), Bieńczyka-filozofującego eseistę, względnie eseizującego filozofa (piękna książka *Melancho-*

lia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty), Bieńczyka-powieściopisarza (*Terminal* i *Tworki*), ale też Bieńczyka-tłumacza (przede wszystkim Kundery i Ciorana) i Bieńczyka-znawcę i wielbiciela wina (felietonistę „Przekroju" i autora *Kronik wina*). A zatem – przy takiej mnogosci dyskursów, w których spodobało się Bieńczykowi wypowiadać – najbezpieczniej będzie nazywać go po prostu pisarzem.

Tym bardziej, że jest Bieńczyk autorem ponowoczesnym – ponowoczesnym, nie zaś postmodernistycznym; a zatem nie kimś, kto jedynego sensu literatury upatruje w jej ludyczności, w tekstualnej grze, lecz tym, kto traktuje ponowoczesność jako pewien szczególny stan kultury, w którym ludzka egzystencja uzyskuje wymiar wart osobnego opisania. A dla tak rozumianej ponowczesności filozof i powieściopisarz, historyk literatury i eseista, felietonista i tłumacz to zawsze i przede wszystkim pisarz. Z tego to powodu nie da się pisarza ponowoczesnego ostatecznie dookreślić, niepodobna przypisać go na stałe do jakiejś jednej formuły sztuki słowa. I to jest pierwsza rzecz, którą czytelnik przystępujący do lektury *Oczu Durera* winien mieć na uwadze: że będzie obcować z książką literaturoznawczą (tak w ujęciu historycznym, jak i teoretycznym czy krytycznym), ale też ze zbiorem filozoficznych esejów, napisanych nie bez roszczeń do piękna – w tradycyjnym rozumieniu – czysto literackiego. Jest to bowiem – i wcale nie mamy tu do czynienia z prawdą banalną – książka napisana przez pisarza. Nic mniej i nic więcej.

2. Bieńczyka nie czyta się trudno – więcej nawet: Bieńczyka czyta się znakomicie. Absolutnie nie mamy wrażenia, że poruszamy się po obszarze doniosłych literaturoznawczych problemów. Pod piórem autora *Terminalu* metaliteratura staje się literaturą, a właściwie poezją. Bieńczyk chętnie bowiem sięga do bogatych zasobów retoryki i poetyki, by za pomocą metafory mówić o metaforze, opisywać opis, pozwalać czytelnikowi dotknąć tekstu, miast tylko go czytać. Pomimo tego jednak – a może właśnie dokładnie dlatego – o *Oczach Dürera* pisać jest ciężko. Z jednej bowiem strony każdy z pomieszczonych w tej książce szkiców traktuje o czymś, co można na użytek recenzji sparafrazować, z drugiej jednak – znaczna część semantycznego wyposażenia tego czegoś to kwestia stylu, języka, metafory. A zatem, tłumacząc Bieńczyka na polszczyznę recenzencką, ryzykuje się utratę tego, co stanowi o istocie *Oczu Durera*, czyli – powtórzmy – waloru literackiego, ponadto zaś powstaje niebezpieczeństwo, że to, co dzięki językowi Bieńczyka stało się istotne i wzniosłe, w parafrazie okaże się być błahym i nudnym.

Taki sposób pisania, pisania dokonywanego przez pisarza, sprawia, że piszący wpisuje się w opisywane, że z egzegety zmienia się we współautora. Rzecz to tym bardziej warta odnotowania, że mamy wszak do czynienia z książką o romantyzmie, i to w dużej części o tym polskim. A romantyzm polski to – wciąż jeszcze, wbrew wszelkim pozorom, wbrew Marii Janion, Włodzimierzowi Szturcowi czy Bieńczykowi właśnie – ideologia i mitologia, sprawa boża i mistyczna bania z poezją, milijon i czterdzieści i cztery, Winkelried i posąg człowieka na posągu świata, Pigoń i Tarnowski. Polak winien czytać naszych romantyków co najmniej na klęczkach, pokochać Słowackiego nie za to, co napisał, ale za to, że wielkim poetą był. Kosmos twórczości Mickiewicza i Krasińskiego nie jest dla szkiełka i oka astronomów i astronautów, lecz dla czucia i wiary astrologów. Fakt – zauważmy na marginesie – że najważniejsza dla powojennej zachodniej humanistyki rozprawa o romantyzmie, zdecydowanie mało mitologizujące *Zwierciadło i lampa* Meyera Howarda Abramsa ukazało się w polskim przekładzie dopiero w zeszłym roku, w pół wieku po pierwodruku, urasta tu do rangi symbolu.

Bieńczyk tymczasem chce pytać, czy romantyzm jest odpowiedzialny za brak psychoanalizy w kulturze polskiej, z *Pana Tadeusza* interesuje go jedynie motyw kości, zapuszcza się na peryferie wielkiego kanonu, sięgając po *Dziennik podróży przez całą wzdłuż Azją, lotem (lądem) do portu Ochotska, oceanem przez Wyspy Kurylskie do niższej Kamczatki, a stamtąd na powrót do tegoż portu na psach i jeleniach* brygadiera Józefa Kopcia i po młodzieńcze wiersze Juliana Klaczki. W polu spojrzenia Bieńczyka pojawiają się nazwiska tak na pozór odległe od tradycyjnie pojmowanego romantyzmu, jak Kafka, Virilio, Baudrillard czy nawet Chandler. Nade wszystko jednak – i to w kontekście romantyzmu jest najbardziej zdumiewające, choć przecież jednocześnie dziwnie jakoś oczywiste – Bieńczyk chce czytać *Marię* i *Anhellego* nie po to,

by pochylić się w zadumie nad syberyjską martyrologią i chorobą wieku, nad ich niedoścignionym w artystycznej doskonałości wyrazem, lecz po to, by uczynić Syberię Słowackiego i Ukrainę Malczewskiego częścią swego własnego doznania egzystencjalnego. Romantyzm bowiem nie jest dla autora *Kronik wina* płaszczem Konrada, otulającym niezniszczalny manekin w kuloodpornej gablocie muzealnej – jest doświadczeniem specyficznie żywym. Dlaczego specyficznie? Ponieważ chodzi tu o romantyzm pojmowany jako *locus communis* żywych i zmarłych. Tutaj – na ukraińskim stepie, w pokrytej śniegiem syberyjskiej pustaci, tuż przed wejsciem do matecznika – spotykają się Wacław, Maria, szaman, Anhelli, myśliwy, który wie, że nie napotka kości zmarłych ze starości zwierząt, *homo pyknolepticus* Paula Virilia, *flâneur* Baudelaire'a i Benjamina, detektyw Marlowe i sam Marek Bieńczyk. Melancholicy.

4. Melancholia to przede wszystkim pamięć o zmarłych – tak twierdził Bieńczyk już w książeczce *O tych, co nigdy nie odnajdą straty* i tego podstawowego rozpoznania konsekwentnie trzyma się również w *Oczach Dürera*. Nie każda jednak pamięć o zmarłych jest melancholijna. Albo inaczej: każda, ale tylko *in potentia*. Chodzi bowiem o to, że pamięć o zmarłych jest próbą uobecnienia. Mówi się o naszych drogich zmarłych, że choć odeszli, to wiecznie żyć będą w naszej pamięci – pamięć melancholijna wygłasza taką samą sentencję, ale bez owego przekornego „choć...to...". Melancholik pamięta o zmarłych, uobecnia ich, ale ma świadomość, że uobecnienia nie ma – i właśnie ta świadomość jest sednem doświadczenia melancholii. Pamięć nie-melancholijna przywołuje zmarłych i trwając w złudnym przeświadczeniu, że przywołanie to jest pełnym przywróceniem życiu, kończy swą pracę. Praca pamięci melancholijnej jest nieskończona, sięga coraz dalej i coraz głębiej, i coraz wyżej, ale nigdy nie sięgnie ani dna, ani horyzontu, nieba ni piekła. Melancholik wie, że jego aktywność jest daremna, ale wie też, że daremność jest jego losem i przeznaczeniem.

Oczywiście, gdyby sformułowanie „pamięć o zmarłych" potraktować dosłownie, pojęcie melancholii trzeba by było zawęzić do ograniczonej liczby ściśle definiowalnych przypadków. Ale pamięć o zmarłych to metafora – i dlatego melancholikiem będzie Zygmunt Krasiński, w którego listach łączą się pesymizm historiozoficzny i opowieść o postępującej utracie wzroku, i Paulo Virilio, owładnięty obsesją ruchu. Melancholijna jest histeria u Baudelaire'a i przestylizowany cynizm Ciorana. Myśliwy nigdy bowiem nie wejdzie do matecznika, Anhelli nie znajdzie celu dla swojego krążenia po Syberii, *flaneur* zagubi się w labiryncie wielkomiejskich ulic i pasaży.

Melancholia – czyli pamięć o zmarłych, czyli jednoczesne uobecnianie i świadomość nieobecności, czyli doznanie straty, której niepodobna zdefiniować, czyli każdy wysiłek intelektualny podejmowany w pełni poczucia jego daremności, czyli interpretacja i hermeneutyka, czyli jednoczesne doznanie niepochwytności i celu, i źródła.

Melancholia Krasińskiego, Virilia, Baudelaire'a i Ciorana – czyli utrata wzroku w chwili, gdy usiłuje on sięgnąć w historię, zarówno w byłą, jak i w nadchodzącą; ruch fatalistyczny, bez pierwszej przyczyny i bez ostatecznego celu; podszyta grozą fascynacja lesbijską histerią, ewokującą płciową nierozstrzygalność, która rozsadza ustalony patriarchalny porządek; bezlitosne obnażanie kruchości podstaw, na jakich ufundował swe samozadowolenie gatunek ludzki.

5. Dlaczego jednak romantyzm, dlaczego melancholia akurat romantyczna? Odpowiedź najprostsza jest jednocześnie mylną, bowiem, jak pisze Bieńczyk, nie interesują go *wszystkie postacie splinów, smętków, wszystkie odmiany mal de siècle*. I dalej: *Melancholia jest postacią podmiotu słabego przed momentem zmiany, przed progiem metamorfozy; także przed chwilą przemiany społecznej i politycznej, czy wręcz rewolucji. Tym co nastąpi, co przyjdzie i nastanie, będzie podmiot silny, na powrót zintegrowany i zwycięski; scalający sensy, dostrzegający ich wielość jako co najwyżej nadmiar, ale już nie rozproszenie, budujący swą tożsamość właśnie na przejściu 'przez' – na transfiguracji, transcendencji, transgresji,* [...] *Mnie interesuje stan świadomości, wyobraźni, uczucia jeszcze 'dzień przed', przed tym niekiedy trwałym, niekiedy tymczasowym albo i pozornym przeobrażeniem, chwila nieokreślenia, gdy jeszcze pustka, rozpacz, zwątpienie, czasem ironia dzielą od progu przemiany. Ale też nie chodzi – a przynajmniej nie przede wszystkim – o chwilę głębokiej zapaści melancholijnej, gdy żadna aktywność myśli, żadne działanie ani żadna wia-*

ra nie może powstać. W 'słabym' podmiocie melancholijnym interesuje mnie melancholia twórcza, działająca, silna, a więc zwłaszcza to, co doprowadzając do głębokiego kryzysu egzystencjalnego i, co za tym często idzie, ideowego, rozbija proste przeciwstawienie rozpacz – nadzieja, pustka – pełnia, pragnienie – niespełnienie; więc melancholia, by tak rzec, czynna, czy nawet drapieżna, rozszerzająca – choćby negatywnie – rozpoznanie istnienia, nie zamykająca się w kamiennej rozpaczy.

Bieńczyk odrzuca zatem to, co z jednej strony wyznacza swego rodzaju bieguny pojęciowe romantyzmu (czy raczej: tożsamościowej konstytucji romantyka i podmiotu literatury romantycznej), z drugiej zaś – co najsilniej się z romantyzmem kojarzy. Jeśli bowiem romantyzm, romantyk lub bohater romantyczny, to albo pasywny, sparaliżowany własnym losem Werter, Giaur czy Gustaw, albo bosko-diabelski Faust, Kain, Konrad czy Król-Duch. A Bieńczyka interesuje to, co pomiędzy: można powiedzieć, że z całych *Dziadów* najważniejszy jest dlań moment, gdy w celi pojawia się nakreślone węglem *Gustavus obiit... Hic Natus est Conradus...*, a dokładnie to, co oddziela i łączy *obiit* z *natus est*, a co da się porównać ze słynną fałdą Mallarmego. Fałda ta jest bowiem, pisze Bieńczyk, korzystając z rozpoznań Derridy i Deleuze'a, *zarazem figurą widzialności i niewidzialności, rozproszenia i skupienia, obecności i nieobecności; figurą, gdzie żadna ze stron antynomii nie przezwycięża drugiej i gdzie nie zadomawia się synteza zwalczająca całości i łącząca je w całość*. To w tym miejscu rodzi się ta – jak najszerzej pojmowana – pamięć o zmarłych.

6. Metodologiczne inspiracje (właśnie inspiracje, nie zaś warsztat: nie byłyby przecież *Oczy Durera* książką napisaną przez pisarza, gdyby dało się ją bez reszty podporządkować jakimś konkretnym językom literaturoznawczego opisu) Bieńczyka są dwojakiego przede wszystkim pochodzenia. Z jednej strony mamy tu francuską krytykę tematyczną, głównie Georgesa Pouleta i jego *La Pensee indeterminee*, z drugiej – wariant dekonstrukcji przedstawiony przez Derridę w *La Dissemination*. Co z tej dwoistości wynika dla Bieńczykowego modelu lektury? Krytyka tematyczna pozwala mu trwać na stanowisku, że badanie literatury otwiera nam drogę do spotkania z doświadczeniem egzystencjalnym piszącego innego, czy też inaczej: że są w tekście miejsca – step Malczewskiego, Syberia Słowackiego i Kopcia, Rosja de Custine'a, litewski bór Mickiewicza i fryburski las Krasińskiego – gdzie egzystencje piszącego i czytającego pisarza się spotykają. Dekonstrukcja z kolei uczy, że ostateczny sens tego spotkania – jak punkt dojścia interpretacji czy przedmiot doświadczenia hermeneutycznego, czy też jak uobecnienie zmarłego w pracy pamięci wreszcie – jest czymś niepochwytnym: rozproszonym, rozsianym, rozplenionym. Dlatego też *Oczy Durera* to z jednej strony książka (o czym była mowa powyżej) tworzona w poczuciu egzystencjalnej wspólnoty z doświadczeniem pisarza, z drugiej – taka, w której coś, jakieś domknięcie, wyczerpanie, bez przerwy ucieka za horyzont.

Dlatego też swoistą ramę *Oczu Durera* tworzą dwa, niezwykle znamienne – znamiennie podobne – cytaty. Pierwszy z nich pochodzi z *Marii* Malczewskiego: *Już odszedł – wziął spokojność – przed wzrokiem, co czuwa,/ Lśniącą, wyniosłą postać każdy krok usuwa*. Drugi to zdanie zamykające *Żegnaj, laleczko* Raymonda Chandlera: *Wzrok sięgał daleko, lecz nie tak daleko, jak odeszła Velma*. To jest właśnie melancholia – ustawiczne znikanie. I to jest sens nadrzędny książki Bieńczyka: spoglądanie czujne, któremu umyka postać lśniąca i wysoka, spoglądanie daleko, lecz nie tak daleko, jak odeszła Velma. Tam – czyli nigdzie – utkwione są oczy postaci z ryciny Albrechta Durera *Melancolia I*, tam też spoglądają oczy Marka Bieńczyka.

Przemysław Rojek

Marek Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Wydawnictwo Sic!, , Warszawa 2002, s. 392.

Rafał Rutkowski

O młodej prozie w trybie naukowym

Najnowsza proza polska (tj. powieści i tomy opowiadań opublikowane po 1989 roku przez pisarzy debiutujących w latach dziewięćdziesiątych) staje się powoli przedmiotem zainteresowania akademickich badaczy literatury. Od jakiegoś czasu zajmują się nią już nie tylko krytycy literaccy, lecz również literaturoznawcy, którzy zdobywają kolejne stopnie naukowe, pisząc uczone rozprawy na jej temat. Najlepszym tego przykładem są dwie książki wydane w 2002 roku: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie lat dziewięćdziesiątych* Wojciecha Browarnego oraz *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999* Urszuli Glensk[1]. Publikacje te to doktoraty; oba powstały na Uniwersytecie Wrocławskim. Przy czym pierwszy z nich napisany został pod kierunkiem Jacka Łukasiewicza, drugi zaś pod kierunkiem Stanisława Beresia.

Książki te zestawiam ze sobą nieprzypadkowo i nie tylko dlatego, iż powstały one w tym samym czasie (pod koniec lat dziewięćdziesiątych) na jednym uniwersytecie. O wiele ważniejszy jest fakt, że obie te pozycje wzajemnie się dopełniają, ukazując złożony i ciekawy obraz najnowszej prozy.

Opowieści niedyskretne podejmują bardzo modny ostatnio w nauce o literaturze problem autorefleksyjności, samoświadomości sztuki. Browarny, doszedłszy do wniosku, iż najnowsza proza skoncentrowana jest przede wszystkim na samej sobie, iż *autorefleksyjność jest stanem naturalnym współczesnej prozy artystycznej*, bada sposoby przejawiania się autorefleksyjności w twórczości głośnych ostatnimi czasy młodych pisarzy.

Opowieści niedyskretne złożone są z trzech części. Dwie pierwsze mają charakter *stricte* teoretycznoliteracki; Browarny precyzuje w nich, co należy rozumieć pod pojęciem autorefleksyjności oraz wyszczególnia i szczegółowo charakteryzuje jej trzy formy. Po przeanalizowaniu wielu tekstów teoretycznoliterackich (dotyczących takich pojęć, jak metafikcja czy autotematyzm), badacz dochodzi do wniosku, iż *proza autorefleksyjna to, po pierwsze, metafikcja w znaczeniu proponowanym przez Hutcheon i Waugh, czyli* [...] *proza narracyjno-fabularna, zawierająca jawne bądź implikowane sygnały (informacje) o własnej naturze jako językowego lub tekstowego artefaktu.* [...] *Po wtóre, proza autorefleksyjna to także proza świadomości twórczej – zbliżona do popularnej postaci autotematyzmu – wykorzystująca konwencje podmiotowo-autorskie do podobnych celów jak metafikcja.* Tak szeroko rozumiana autorefleksyjność posiada – zdaniem Browarnego – trzy formy: tekstowe, językowe oraz autorskie. W pierwszym przypadku chodzi o zawartą w dziele – jawną bądź ukrytą – metafikcyjną refleksję na temat jego samego, innych utworów lub systemu literackiego i takich jego elementów, jak konwencja czy gatunek. W przypadku drugim idzie o zorientowanie wyrażonej wprost lub jedynie implikowanej metafikcyjnej refleksji na język, ściślej – na możliwości poznawcze i ekspresyjne języka, na stosunek języka artystycznego do potocznego itd. Autorefleksyjne formy autorskie natomiast związane są z takimi dobrze zakorzenionymi w tradycji literackiej formami artystycznymi, jak *Kunstlerroman* czy *mimesis* procesu twórczego.

Rozważania teoretycznoliterackie, zawarte w dwóch pierwszych częściach książki Browarnego, zajmują jedną trzecią *Opowieści niedyskretnych*. W części trzeciej – najobszerniejszej i zasadniczej – badacz rozpatruje formy autorefleksyjności w najnowszej prozie polskiej. Analizie poddane zostały utwory reprezentujące nurt historiograficzny, popularny, emigracyjny, feministyczny, postmodernistyczny, alegoryczny, lingwistyczny oraz *Kunstlerroman* i *mimesis* procesu twórczego. Warto zauważyć, że najczęściej przywoływanymi przez Browarnego utworami są teksty Praszyńskiego, Stasiuka, Filipiak, Tokarczuk, Rudzkiej i Rudnickiego. Przy czym z największą częstotliwością pojawia się bodaj *Miasto sennych kobiet*, pióra pierwszego z wymienionych pisarzy, które Browarny ocenia *nota bene* bardzo nisko pod względem artystycznym. *Miasto* jest jednak dla badacza świetną ilustracją wielu autorefleksyjnych tendencji; autor *Opowieści niedyskretnych* odwołuje się do utworu Praszyńskiego przy omawianiu wła-

ściwie każdego z wymienionych wyżej nurtów najnowszej prozy polskiej.

O ile Browarny dowodzi, że najnowsza proza polska zainteresowana jest głównie samą sobą, o tyle Urszula Glensk przekonuje, że proza ta mówi przede wszystkim o współczesnym człowieku i kulturze masowej, słowem – o skomplikowanym świecie przełomu wieków. *Wśród różnych sposobów badania literatury* – czytamy we wstępie *„Prozy wyzwolonej generacji" – prawomocny jest i ten, pozwalający interpretować ją jako diagnozę stanu kultury. Proza lat dziewięćdziesiątych tworzona przez najmłodsze pokolenie pisarzy wydaje się dobrym materiałem do takiego opisu, charakteryzuje ją bowiem skłonność do rewizji tożsamości cywilizacyjnej i chęć kulturowej samoidentyfikacji.*

W swojej książce bada Glensk, co młodzi pisarze mieli do powiedzenia w latach dziewięćdziesiątych na temat najnowszych przemian cywilizacyjnych, religii, rodziny, ciała oraz narkotyków. Analizy prowadzone są w kontekście badań socjologicznych, autorka odwołuje się do różnego rodzaju ankiet i statystyk (na przykład na temat religijności czy też zażywania narkotyków) oraz prac socjologicznych i antropologicznych.

Obraz człowieka, kultury i świata, jaki wylania się z kart opublikowanych po 1989 roku powieści i zbiorów opowiadań, jest głęboko pesymistyczny. Bohaterowie najnowszej prozy – udowadnia Glensk – nie wierzą w sens postępu technicznego, odrzucają transcendencję i wszelkie autorytety religijne oraz moralne, rodzinę zaś postrzegają jako źródło opresji, w niczym nie znajdując trwałego oparcia. Jeśli w ogóle coś ich interesuje, to jest to kolekcjonowanie ulotnych wrażeń, związanych z przygodnym seksem i zażywaniem narkotyków. Swoje wywody w zakończeniu książki badaczka podsumowuje następująco: *Moim celem było przeprowadzenie analizy literackich konkretyzacji i odbić procesu kulturowego polegającego na zachwianiu, a niekiedy całkowitej transformacji dotychczas obowiązującego oraz akceptowanego systemu norm i wartości. Rewizja kulturowych przyzwyczajeń objawia się detabuizacją, brakiem jasnych kodyfikacji moralnych, uznawaniem wartości nawzajem sprzecznych. Zjawiska te – jak się wydaje – tworzą atmosferę nowoczesności, są jej swoistym znakiem rozpoznawczym.*

Jeśli chodzi o materiał literacki, na którym autorka *Prozy wyzwolonej generacji* przeprowadza swoje analizy, należy stwierdzić, że postępuje ona tak samo jak Browarny. *Wybór analizowanych tekstów* – twierdzi w przywoływanym już wstępie swojej książki Glensk – *nie zależał od ich jakości artystycznej. Obok przykładów opowieści dojrzałych i głośnych można tu znaleźć książki drugorzędne, a nawet rażące nieukształtowanym warsztatem pisarskim.*

Publikacje Browarnego i Glensk są pozycjami na pewno interesującymi i wartymi uwagi. O najnowszej prozie polskiej mówią wiele interesujących rzeczy, ukazując ją w różnych kontekstach i przekrojach. Do książek tych mam wszakże jedno generalne zastrzeżenie, które dotyczy aksjologii. Otóż nietrudno zauważyć, że zarówno *Opowieści niedyskretne*, jak i *Proza wyzwolonej generacji* dowartościowują nie tylko utwory średnich lotów, lecz również teksty zupełnie chybione pod względem artystycznym. W obu tych pracach poszczególne powieści i opowiadania sprowadzone bowiem zostały jedynie do roli przykładów, mających popierać apriorycznie przyjęte założenia; przykładów, które są tym lepsze, im lepiej ilustrują tendencje autorefleksyjne lub też stawiane przez socjologów i antropologów tezy. Problem polega na tym, że najlepszymi ilustracjami okazują są utwory słabe, mierne, a nawet ocierające się o kicz (Browarny często przywołuje słabiutkie *Miasto sennych kobiet* Praszyńskiego, Glensk natomiast niezbyt interesującą prozę Vargi lub też grafomańskie opowiadania z antologii *Świat kumpli*).

Czytając *Opowieści niedyskretne* oraz *Prozę wyzwolonej generacji* miałem wrażenie, że Browarnemu i Glensk wymyka się istota literatury opublikowanej po 1989 roku. Nie przekonują mnie twierdzenia, że tą istotą jest wzmożona autorefleksyjność bądź też skłonność młodych pisarzy do różnego rodzaju prowokacji i obrazoburstwa. Analizie i interpretacji należałoby poddać przede wszystkim utwory prezentujące odpowiedni poziom artystyczny i dopiero potem stwierdzić, co stanowi o specyfice młodej polskiej prozy.]

Rafał Rutkowski

Wojciech Browarny, *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002; Urszula Glensk, *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

Alina Lewicka-Rosińska

Normandia

Pokusa, by wrócić do miejsc, które kiedyś nas urzekły, bywa niebezpieczna. Może nie uda się przywołać tamtych wrażeń, może ówczesny zachwyt stanie się niezrozumiały? Byłam w Normandii w grudniu – zielone żywopłoty i trawa, żółte morze pod ołowianym niebem w Le Treport. W listopadzie: barwne wzgórza w Giverny za ścianą deszczu. W lipcu trawa na słonych łąkach była szarozielona, a rzeka Selune wiła się wśród ruchomych piasków, gdy patrzyliśmy pod słońce na odległą sylwetkę Mont St. Michel.

Francja wita nas upałem. Zanim dotrzemy do Normandii, jedziemy północnym wybrzeżem. Pomiędzy Cap Blanc Nez (białe skały ponad rozległymi, zalanymi wodą plażami, ciągnącymi się na zachód) i Cap Gris Nez (szare osuwiska) jest zatoka, z której Juliusz Cezar wypłynął do Anglii – to tylko dwadzieścia osiem kilometrów, ale jest zbyt gorąco, by zobaczyć tamte brzegi, i nad morzem unosi się mgiełka, ku wieczorowi coraz gęstsza.

Dalej, do Pikardii. Stąd, z St. Valéry-sur-Somme Wilhelm Zdobywca wyruszył ze swoją flotą do Anglii. Wtedy był wrzesień, jak teraz. Po długim oczekiwaniu, gdy nie można było przeprawić się przez Kanał z powodu sztormów, wypłynięto wzdłuż brzegów z Dives-sur-Mer i dopiero tutaj – w ówczesnej Flandrii – doczekano się na odpowiedni wiatr.

Rozległe połacie piasków w ujściu rzeki odsłonił przypływ. Przymykam oczy i widzę je tutaj: setki *drakkarów* pełnych ludzi, koni, wyładowanych bronią, zbrojami, beczkami wina... Za rzeką na rozległych plażach odsłoniętych przez odpływ spacerują ludzie i widać białe domki małego miasteczka.

Haute Ville w St. Valéry już bardzo przypomina wschodnią Normandię. Dwunawowy kościół i obwarowania zbudowane są z ułożonych w szachownicę: ciemnego krzemienia, jasnego wapienia i małej cegły normandzkiej.

Le Treport, jak wiele normandzkich miast położone jest w kotlinie wciśniętej między skaliste wzgórza, u ujścia rzeki. Ciemne, mozaikowe lub szachulcowe mury o pionowym belkowaniu, wąskie okna i drzwi, wieżyczki i strome, ciemnoszare, łupkowe dachy. Odtąd coraz więcej będzie kamiennych kościołów na nadmorskich wzgórzach. Lśnią w słońcu, podobnie jak mury domów i białe klify Côte d'Albatre.

Dieppe o zachodzie. Ze wzgórza nad zamkiem rozciąga się widok na miasto, nadmorską promenadę, plaże, morze. Jest 20.00. Morze i niebo zlały się w jedno, zdają się być z tej samej nieważkiej materii: matowosrebrzyste morze, przejrzystobłękitne niebo i pasmo szaroniebieskiej mgły pomiędzy nimi.

Plaża w Les Petites Dalles jest kamienista, niewielka, ukryta między klifowymi skałami. Podobnie w Yport, Etretat.

W Fecamp zachowały się ruiny zamku – zarys wielkiej sali – tego samego, w którym na Wielkanoc 1067 roku wydano ucztę z okazji zwycięstwa pod Hastings. Naprzeciwko katedra, stylowo niejednolita, lecz – zwłaszcza wewnątrz – piękna ową pozbawioną ostentacji urodą tutejszych kościołów.

Granicę wschodniej i zachodniej Normandii stanowi Sekwana: jej brzegi łączą trzy wielkie mosty, z których najniezwyklejszym – bo pozwalającym objąć wzrokiem rozległe ujście rzeki – jest Pont de Normandie. I znów udaje nam się być tu o zachodzie słońca, by ujrzeć ten powtarzalny, a zawsze urzekający spektakl światła i wody; przez cały tydzień w Normandii zapominamy o jedzeniu, by nie utracić ani chwili, zwłaszcza u schyłku dnia. Ale teraz to jeszcze nie jest prawdziwe normandzkie światło, którego istotą jest zmienność, nieuchwytność, ulotność. Czekam, aż zacznie padać. Moje życzenia się spełniają.

Po deszczu w Ouistreham nad szarym morzem rozpina się pełny łuk tęczy! Słońce wychyla się zza chmur, by na chwilę oświetlić wodę, plażę, skały, mury. Patrzeć, patrzeć zachłannie

i w skupieniu, nie sięgać po aparat: żadna fotografia nie odda tego obrazu. A przecież fotografujemy, bo jak zaufać temu zawodnemu sojusznikowi, pamięci?

Teraz czeka na mnie ten, dla którego tu przyjechałam: Wilhelm Zdobywca. Czy uda się znów przeżyć tamto wzruszenie?

Wtedy nie obiecywałam sobie zbyt wiele – cóż takiego może mieć w sobie pas haftowanego płótna, nawet jeśli piszą o nim we wszystkich podręcznikach historii sztuki? Tkanina z Bayeux.

Zatkało mnie. Pewnie była to również zasługa autorów ekspozycji, powoli prowadzących widza ku jedynemu eksponatowi. Muzyką, dźwiękiem, obrazem wprawiających go w stan takiej ekscytacji, że wchodząc w końcu do ciemnego tunelu, gdzie w gablocie rozciągnięto siedemdziesiąt metrów płótna, pozostawał w niemym zachwyceniu. Średniowieczny komiks, uwodzący obrazami. Taka właśnie miała być, po to umieszczono ją w nowej katedrze. Ci, co nie umieli czytać, nie musieli; obrazy były nad wyraz sugestywne, a łaciński komentarz do kluczowych scen zwięzły i trafny.

Wyjazd Harolda z Anglii, z sokołami i psami, uczta przed podróżą.

Przysięga Harolda, którą potem, ku swojej zgubie, miał złamać.

Śmierć Edwarda i pospieszna koronacja Harolda.

Budowa floty, załadunek: zbroje, broń, wielkie beczki z winem.

Łodzie Normanów płynące do Anglii. W nich ludzie i różnobarwne rumaki.

Bitwa pod Hastings: ranni, zabici, padające konie, ciała odarte ze zbroi.

Wilhelm odsłaniający twarz na polu bitwy i przemawiający do rycerzy, by dodać im ducha, bo pojawiła się pogłoska, że zginął.

Bitwa, którą mógł przegrać. Wygrał ją, na długo zmieniając bieg historii.

Wojsko angielskie stanowi głównie piechota i niewielka liczba łuczników. Tylko część z nich to drużyna, *housecarls,* większość stanowi *fyrd,* pospolite ruszenie. Są wyczerpani po wojnie z Haraldem Hardradą i długim marszu.

Normanowie ustawili się pośrodku. Na lewym skrzydle są Bretończycy, na prawym „Francuzi", czyli reszta. Z przodu łucznicy, dalej ciężka piechota, za nimi jazda. Jest 14 października 1066 roku. Dzień, który zmieni oblicze Europy.

Atak łuczników normandzkich zostaje odparty, sypie się na nich grad kamieni. Bretońska jazda naciera, lecz nie rozbiwszy tarczowego muru Anglików, tak ciasnego, że ranni z trudem osuwali się na ziemię, pierzcha bezładnie. Wtedy rozlegają się okrzyki „Książę poległ!" Popłoch. Wilhelm zagradza drogę uciekającym i nie zważając na niebezpieczeństwo odsłania twarz. Jego żołnierze otaczają oddział Anglosasów, którzy gonili uciekających, i wybijają ich. Następne ucieczki Normanów są już celowe: prowokują przeciwników, rozbijają ich zwarty szyk, oskrzydlają. Pod Wilhelmem trzykrotnie zabijają konia, więc walczy pieszo. Kolumna jazdy francuskiej ginie w bagnistej fosie. Losy bitwy są dalekie od rozstrzygnięcia. Dopiero kiedy ginie Harold – jest popołudnie – Anglosasi wycofują się powoli. U schyłku dnia zwycięzcy obozują na pobojowisku, wśród stosów poległych.

Jaki on był? Jak wyglądał? Jego portret na tkaninie jest może uproszczony, ale wyraźny: wysoki mężczyzna o masywnej posturze i ciemnych włosach. Jego biografowie mówią, że był małomówny i surowy. Namiętnie polował i ożywiał się przy stole, ale nie znosił pijaństwa. Nie jego odwaga zdumiewa, lecz mądrość: to, jak potrafił zgromadzić wokół siebie właściwych ludzi. Gdy wymagała tego racja stanu, panował nad swoją popędliwością, darował winy. Czy już jako nastoletni pretendent, sierota, w dodatku bastard, wiedział, dokąd chce dojść?

Czytałam opowieść o tym, jak postanowił poślubić Matyldę, księżniczkę Flandrii, której – dorównującej mu dumą – nie po myśli było wychodzić za bastarda. Podobno popędził wówczas konno do Lille, wpadł do pałacu, przewrócił Matyldę i podarł jej sukienkę ostrogami. Musiało jej się to podobać, bo natychmiast się zgodziła.

Zabawa z dzieciństwa, podróż w czasie. Znalazłam się tam: wśród tych niestrudzonych poszukiwaczy przygód, niespokojnych duchem wędrowców. Być Normanem znaczyło być rycerzem, nawet stan duchowny tego nie wykluczał. Ci potomkowie Wikingów nie cenili ani własnego, ani cudzego życia. Walczyć i zwyciężyć – lub zginąć.

Konie, *destrier*, hodowano do walki. Na tkaninie przedstawione są dokładniej niż ludzie, barwne, piękne: tu podnoszą kopyta, jakby tańczyły, tam cwałują. Każdy jest inny, różnią się kolorem sierści, grzyw. Były niezbędne na wojnie, a rycerze podczas bitwy potrzebowali ich po kilka. Ze

względu na nie potrzebna była tak duża flota, prawdopodobnie siedemset *drakkarów* i większych, transportowych *knorów*: niskich statków w kształcie migdała, zwężających się ku wysokiemu dziobowi i niższej rufie. Na maszcie czworokątny, pasiasty żagiel, w takie same pasy – niebieskie, czerwone, czarne i złote – pomalowane są burty. Tak przedstawia to tkanina, a jak było naprawdę?

Kanał przepłynęło około siedmiu – ośmiu tysięcy ludzi – piechota, łucznicy i rycerze – i zapewne tyleż wierzchowców. Nie tylko Normanowie, także najemnicy. Dla pieniędzy, przygody i sławy wyruszyli z Wilhelmem na podbój Anglii.

Magia działa: jest tak samo niezwykle. A nawet jeszcze bardziej, bo teraz, po tylu lekturach, każda scena na tkaninie jest zrozumiała. Patrzę na nią w niemym zachwyceniu: ta z pozoru prymitywna technika, ten haft wełną na płótnie jest czymś, co olśniewa kompozycją, skrótowością, dynamiką. Pięćdziesiąt osiem scen, każda z komentarzem nie tylko słownym, lecz i obrazowym: na dolnym i górnym pasie ilustracje uzupełniają lub metaforycznie podsumowują akcję. Komiks? Ale jaki!

W Caen cudem zachowały się opactwa, zbudowane przez Wilhelma i Matyldę. Cudem, bo z normandzkich miast zbombardowanych przez aliantów zostawała zwykle sterta kamieni.

Alianci byli przekonani, że operacja *Overlord* doprowadzi do błyskawicznego zajęcia Normandii i Bretanii. Oczekiwali oporu, liczyli się ze stratami, ale rzeczywistość okazała się dużo bardziej bolesna. Caen miało być zajęte w dniu lądowania, 6 czerwca. Potem – Brytyjczycy zatrzymali się tuż pod miastem – przesunięto ten termin o kilkanaście dni.

Tymczasem port w Cherbourgu, równie ważny, a może ważniejszy, nękany przez naloty bombowe, baterie okrętowe, jak również od strony lądu – został poddany po trzech tygodniach, lecz był tak zrujnowany, że nie nadawał się do użytku bez odbudowy.

Niemiecka obrona w rejonie Caen nie dawała Brytyjczykom szans. Linia frontu stanęła, niweczac ambitne plany. 7 lipca miasto zostało zdruzgotane dywanowym nalotem, tysiące ton bomb spadły na jego północną część. Bomby zrzucano tak, by nie narazić I korpusu brytyjskiego. Po dwóch dniach bombardowanie powtórzono. Ostatecznie zajęto Caen 19 lipca.

Kiedy informacje z różnych źródeł wzajemnie sobie zaprzeczają, wniosek może być tylko jeden. Usiłowano ukryć prawdę. Ilu naprawdę cywilów zginęło podczas tych bombardowań?

I ilu zginęło, gdy *kładziono bombowy dywan* na inne miasta, miasteczka i wsie? W samej Normandii zbombardowano sześćset miejscowości. W ilu przypadkach było to pozbawione sensu, bo Niemców już dawno tam nie było? Co za pytanie.

Wiadomo, że nalotom niemal zawsze opierały się fortyfikacje, a nawet bronione ogniem przeciwlotniczym budynki rządowe i koszary, jak to się stało w Berlinie. Kościoły, z ich potężną masą kamiennych murów, też mogły przetrwać pożary łatwiej niż ściany szachulcowych domów, pełne dobytku mieszkańców.

Zechcieli ocalić kościoły, obracając w pola ruin miasta wokół nich. Powinniśmy być wdzięczni, nawet jeśli nie zawsze się udało.

Tylko naiwni zadają sobie pytania o cel takich nalotów: zawsze zwrócone są przeciwko ludności cywilnej, służą jej zastraszeniu (czy rzeczywiście ataki lotnicze na miasta niemieckie złamały morale ludności?). No i stanowią świetne alibi dla lotnictwa, które z bezpiecznej, niedostępnej dla nieprzyjacielskich myśliwców wysokości, zrzuca bomby tam, gdzie uzna za stosowne; czasem na swoich, ale co tam... Skoro generałowie mówią o żołnierzach: *mięso*.

Nie sposób nie zgodzić się z Johnem Frederickiem Fullerem, jakimikolwiek epitetami – reakcjonisty, faszysty i Bóg wie jeszcze kogo – go obrzucano: tak zwane strategiczne bombardowania to *przerażające mordy, które przyniosłyby hańbę Attyli.*

Po zamku Wilhelma Zdobywcy pozostało tylko wzgórze i relikty zabudowy; zarys palatium z kaplicą, salą tronową, przebudowanymi wieżami, zachowującymi u podstaw kamienny wątek z czasów Zdobywcy lub jego syna. Zachowały się też dwa wysunięte daleko przedbramia, *chatelet*, pozwalające nie tylko wydłużyć drogę do serca zamku, śmiertelnie dla intruzów niebezpieczną, pod gradem pocisków, wrzątku i uwłaczających rycerskiemu honorowi obelg, ale i zapewniające wygodny ostrzał flankujący wzdłuż murów twierdzy.

Zamek góruje nad miastem. Widać z niego Abbaye aux Dames i Abbaye aux Hommes, ufundowane przez Matyldę i Wilhelma jako zado-

ściczynienie za ich małżeństwo – dalekich kuzynów, choć wiadomo, że nie ze względu na pokrewieństwo Rzym długo odmawiał zgody na ich związek. Książę Normandii zbyt wiele zyskiwał, biorąc za żonę córkę diuka Flandrii. Jak się zresztą okazało, zyskał znacznie więcej niż polityczny alians: godną siebie partnerkę, przyjaciółkę, matkę dziesięciorga dzieci.

W kościołach Caen cudowny romanizm, parzyste okna z kolumienkami, łagodne łuki, spokój i solidność murów. Trzy poziomy arkad wzdłuż nawy, trójpoziomowy układ fasady i wież. Dekoracja rzeźbiarska wnętrza: rzeźbione kapitele, fryzy arkaturowe. Abbaye aux Dames jest wcześniejsze o kilka lat: niewielki kościół o jasnych murach i rozświetlonym, wyrafinowanym wnętrzu. Abbaye aux Hommes z surową fasadą o dwóch wieżach (prezbiterium jest późniejsze, gotyckie) wewnątrz zaskakuje delikatnością, finezją, harmonią. Wapień starannie wyczyszczono i lśni teraz jak w czasach fundatorów. Matylda i Wilhelm spoczywają osobno, każde w swoim kościele.

Sztuka romańska wiele zawdzięcza Normanom. To w kościołach Caen widać, jak budowniczowie uczyli się nowych technik, znajdowali nowoczesne rozwiązania – jak choćby zamiast tradycyjnie stosowanych romańskich sklepień krzyżowych rozwinięto ideę sklepienia sześciodzielnego, które stać się miało pomostem do architektury gotyckiej. Oba opactwa były wzorem nie tylko dla kościołów budowanych w Normandii, lecz także w Anglii, dla której panowanie Normanów stanowiło początek wielkich zmian.

Od chwili, kiedy został koronowany, Wilhelm zaczął postrzegać sytuację z angielskiej perspektywy i cokolwiek czynił, miał na względzie dobro państwa. Jako król Anglii odmówił złożenia hołdu lennego papiestwu. *Nie słyszałem, aby moi poprzednicy składali go kiedykolwiek twoim poprzednikom*, napisał do papieża.

Pont-l'Evęque, znane z aromatycznego sera o tej nazwie, w znacznej części oparło się bombardowaniom. Choć fotografie w kościele – szlachetny, spokojny gotyk, w południe słońce rzuca refleksy do wnętrza – pokazują ruiny wokół niego, główna ulica zdaje się nietknięta przez czas. Rząd ryglowych domów o charakterystycznym, gęstym, pionowym szkielecie – drewno malowane na brąz, bordo, a nawet na niebiesko – i niewielki klasztor dominikanów. Wysokie dachy kryte łupkiem. Niestety, miasteczko nie ma obwodnicy i wąska uliczka musi pomieścić dokuczliwy ruch samochodowy. Jak długo wytrzymają to te piękne budynki?

Nie sposób wyobrazić sobie, jak wiele miast trzeba było podnieść z gruzów w tej części Normandii. Pewne pojęcie o tym daje ekspozycja w Memoriał de Caen, gdzie w skrócie – niezwykle trafnym i sugestywnym – opowiedziano historię XX wieku.

Dzień lądowania aliantów jest tam pokazany w piętnastominutowym filmie – symultanicznie zmontowane obrazy z obu stron frontu. Wstrząsające ujęcia z krwawej plaży Omaha: z nisko lecącego samolotu widać żołnierzy, którzy biegną i padają, biegną i padają... Niskie wydmy nad plażą nie dają żadnej ochrony, nie ma tu martwego pola, w którym można by się ukryć. Wojenne cmentarze w Normandii to dziesiątki tysięcy grobów.

Jedziemy wzdłuż tych plaż: najpierw Most Pegaza, zdobyty w spektakularnej akcji komandosów. Niedaleko pola, na których lądowały transportowe szybowce. Potem plaże: Sword, Juno, Gold, Omaha, Utah.

To powinno być rano, w deszczowy dzień.

Patrzę na morze. Nie muszę nawet wysilać wyobraźni, by tam być. Nie tam: tutaj. Szóstego czerwca rankiem, tamtego roku.

Jest pochmurno, pada drobny deszcz. Sztorm minął, ale pogoda może się wkrótce załamać. Morze aż po horyzont pokrywają okręty, barki, łodzie desantowe. Jeszcze nie zaczął się przypływ i na przybrzeżnych wodach widać słupy minowe, a bliżej przeszkody i zapory, *czeskie jeże* i *belgijskie wrota*. Plaża jest zaminowana.

Na wzniesieniu, ponad plażą rozmieszczono stanowiska karabinów maszynowych i schrony baterii. Nie zostały zniszczone, nawet uszkodzone, bo piloci *Liberatorów* podczas przygotowawczego bombardowania nie zeszli poniżej pułapu chmur i zrzucili bomby, gdzie popadło.

Pancerniki, krążowniki i niszczyciele prowadzą ostrzał artyleryjski. Morze jest wzburzone i wciąż panuje mgła, co uniemożliwia prowadzenie celnego ognia z barek desantowych. Silny wiatr i wysokie fale sprawiają, że podczas opuszczania barek transportowych czołgi – amfibie toną.

Potem saperzy. Połowa z nich zginie, zanim dotrą na ląd. Zdziesiątkowana ekipa usiłuje likwidować przeszkody przeciwczolgowe na plaży. Muszą się spieszyć, lada chwila zacznie się przypływ.

Na koniec szturmowe łodzie desantowe: zziębnięci, przemoczeni, cierpiący od wielu godzin na chorobę morską żołnierze, każdy z ekwipunkiem ważącym trzydzieści kilogramów. Co czują oprócz śmiertelnego przerażenia? A potem, gdy barka tonie, a inne nawet nie zatrzymują się, by ich ratować, bo taki jest rozkaz? Kiedy udaje im się dobrnąć do plaży i widzą rzeź, która się tam odbywa, czy nie pragną wrócić w morze, ukryć się w nim...

Dawno, dawno temu wojna była przygodą. Dwudziestowieczna wojna jest rzezią, niczym więcej. Totalnym piekłem. Być żołnierzem na froncie: paniczny lęk lub chore podniecenie walczą na przemian z godzinami nudy.

Imponująca operacja, wymagająca długotrwałych przygotowań: tak, to naprawdę robi wrażenie. W dodatku udało im się całkowicie zaskoczyć Niemców. Tak, to była konieczność. Wiem. I jeśli pytam o sens, to nie o sens tej bitwy.

Tu, w Calvados, wioski wyglądają inaczej niż we wschodniej Normandii. Domy zbudowane z wapienia: duże gospodarstwa otoczone murem, odwrócone od drogi, nieprzyjazne. Mury i domy nawet kilkusetletnie! Takie jest Vaux-sur-Aure, Fontaine-Henry. Ale wysokie żywopłoty są wszędzie: głogi oplecione bluszczem i jeżynami (objadamy się nimi bez końca), nieznane mi zimnozielone krzewy. To także im Normandia zawdzięcza swoją tajemniczość: na wąskiej drodze tylko przez chwilę widać, co kryje się za bramą starej farmy z kamiennym murem i starym gołębnikiem, prześwit w żywopłocie na moment otwiera widok na łąkę, strumień, stadko beżowych cieląt.

Tego dnia niebo umyte deszczem jest prawdziwie normandzkie: z obłokami, które co chwila zasłaniają słońce i wiatrem, który je przegania. Ku wieczorowi chmury przybierają odcień fiołkowy, najpierw od spodu, potem coraz wyżej. Pointe du Hoc: udaje nam się zdążyć tuż przed zachodem. Powietrze jest przejrzyste, wręcz wyostrza kontury przedmiotów. Morze ciemne, zimne, z ostro zarysowaną linią horyzontu. Kiedy stoimy na Pointe du Hoc, a kula słońca ginie za wąskim konturem półwyspu Cotentin, spowijając wszystko złotą poświatą, niebo nad nami jest wysoką kopułą pokrytą szarofiołkowymi i gołębioniebieskimi chmurami. Przez lornetkę widać wyspy St. Marcouf i wysoką wieżę kościoła gdzieś na północno wschodnim krańcu Cotentin – w Anneville-en-Saire? Ponad trzydzie kilometrów stąd.

Cały teren – trawiasty płaskowyż nad klifem – mieści kilkanaście obiektów stanowiących niemieckie fortyfikacje. Część z nich całkowicie zniszczona. Kilkumetrowe leje są pozostałością po bombardowaniu. Przylądek został zdobyty przez oddział *rangersów*, wyposażonych w sprzęt do wspinaczki (drabinki wystrzeliwane w górę, na szczyt klifu). Mimo początkowego sukcesu, na skutek braku wsparcia, po dwóch dniach z dwustu dwudziestu pięciu żołnierzy żyło już tylko dziewięćdziesięciu.

O zmierzchu na trawie harcują dzikie króliki, a kiedy podchodzimy, chowają się w ruinach schronów. Pointe du Hoc jest piękny na swój osobliwy sposób: czy sprawia to pustka i cisza owego miejsca, gdzie o tej porze jedynym dźwiękiem jest ryk morza na skałach? Leje po bombach, zdeptana trawa i zwały betonu. Wysokie niebo, lśniące morze i pas lądu na zachodzie.

Nie tylko tutaj fortyfikacje Wału Atlantyckiego wpisują się w pejzaż z zadziwiającą harmonią. Bateria w Longues-sur-Mer, również na płaskowyżu nad klifem, Azeville w głębi lądu, na południu Cotentin.

Wąska droga wspina się wśród nadmorskich mokradeł, pośród rozrośniętych żywopłotów – jakże dały się we znaki Amerykanom! – aż doprowadzi nas do szczątków potężnej niegdyś baterii. Strop schronu zapadł się w wyniku wewnętrznej eksplozji i tylko nawis osłaniający niegdyś działobitnię sterczy w niebo.

Wówczas droga była zamknięta szlabanami, otoczona pasami zasieków, na stokach wzgórza rozmieszczono *Tobruki*: otwarte od góry stanowiska ogniowe karabinów maszynowych, zapewniające bezpośrednią obronę schronu ciężkiej armaty *Skoda*, kaliber 210 mm, zasięg dwadzieścia trzy kilometry.

Z działobitni widać plażę, wioskę i granitowy kościół z dzwonnicą o strzelistym hełmie krytym łupkiem, a dalej, w błękitnawej mgiełce, inne wioski i kościoły, i falochron z regularnie rozmieszczonymi tradytorami broni maszynowej. Przez lornetkę można zobaczyć nawet ludzi na plaży i osły, bydło i konie pasące się na podmokłych łąkach.

Bateria trzymała pod ogniem plażę Utah i częściowo Omaha...

Załoga broniła się przez tydzień, skutecznie ostrzeliwując flotę inwazyjną, jednocześnie odpierając szturmy amerykańskich *rangersów*. W noc

inwazji zrzucono na nią pięćset ton bomb. Nie uszkodziły trzyipółmetrowej grubości stropów. Co czuli żołnierze, zamknięci w kazamatach? W nieustannym ogłuszającym huku, ciemnościach, dymie i zaduchu, bo na początek zawsze wysiada wentylacja. Ziemia się kołysała, a beton nad głowami mógł przygnieść ich w każdej chwili. Największe bomby tworzyły trzydziestometrowe leje.

Gdy po kilku dniach i nocach *rangersi* zlikwidowawszy *Tobruki* podpełzli wreszcie pod schrony z miotaczami, jej dowódca wezwał sąsiednią baterię do położenia ognia na niego!

Po tygodniu pod osłoną nocy dowódca wyprowadził załogę z okrążenia, pozostawiając w schronie dowodzenia ciężko rannych swoich i jeńców z sanitariuszem.

Dwie grupy bojowe na tydzień zablokowały jeden z głównych kierunków inwazji, który mial przeciąć półwysep. Gdyby nie przedziwny splot okoliczności, który sprawił, że większość niemieckich dowódców była w dniu „D" poza swoimi jednostkami, oraz głębokie przekonanie naczelnego dowództwa, że prawdziwa inwazja nastąpi raczej w okolicach Calais, alianci mogliby zostać zepchnięci do morza w ciągu dwudziestu czterech godzin. Jak daleko doszłaby wówczas Armia Czerwona?

Cotentin to płaskie plaże, łąki, mokradła. W ptasim rezerwacie w pobliżu Poupeville podglądamy czaple, łyski, kurki wodne. Potem drogą nadbrzeżną, na północ. Tutaj domy są mniejsze, a gospodarstwa uboższe. Unijna polityka rolna mocno się dała we znaki tutejszym rolnikom, choć nigdy nie było im lekko. Podmokłe łąki nadają się tylko na pastwiska. Na szczęście w tych wodach nieźle udaje się hodowla ostryg – widzimy załadowane traktory wracające z plaży.

Domy i kościoły są tu z granitu: szare. Te małe, przysadziste kościółki normandzkie mają w sobie coś, czego nazwać nie umiem, a co sprawia, że nie mogę do nich oderwać oczu. Harmonia z otoczeniem? Proporcje? A może w tutejszym świetle zwykłe przedmioty stają się magiczne?

Jest chłodno i słonecznie, późne popołudnie. Morze ciemnogranatowe pod wyblakłym niebem. Z Morsalines oglądamy przez lornetkę Pointe du Hoc, jego jasny występ skalny wyraźnie się odcina od lądu. W Barfleur niewielki port; zaczyna się przypływ i żaglówki stoją w wodzie, lśniącej i metalicznie niebieskiej – jak się nazywa ten odcień między błękitem a granatem? Ostatnia godzina dnia to także złote światło na murach potężnego kościoła o dwóch wieżach zwieńczonych balustradą.

I jeszcze do latarni, wkrótce ósma. A potem, wracając o zmierzchu, zobaczymy zamkniętą na głucho bramę do tajemniczej, opuszczonej posiadłości, a za nią drogę, której końca nie widać. Normandia jest też miejscem, gdzie mieszkają duchy i demony.

Czas kończyć. A chciałabym jeszcze napisać o przeprawie promem przez Sekwanę do Jumieges. O wysokich domach w porcie w Honfleur, z ich łupkowymi, ciemnymi fasadami. O maleńkiej, zrujnowanej kaplicy świętego Michała, patrona Normandii, gdzieś wśród niskich wzgórz Cotentin. O owcach pasących się na spalonych słońcem, słonych łąkach.

Chciałabym jeszcze zobaczyć niesamowity, potężny zamek w Falaise, gdzie urodził się Wilhelm. Jeszcze raz popatrzeć nocą na Mont St. Michel, klejnot wyłaniający się z morza. Zajrzeć do antykwariatu w Vernon. Odwiedzić ogród Moneta.

Życzenia się spełniają.

Alina Lewicka-Rosińska

Agata Rogoś

Czy można funkcjonować bez używania przemocy?[1]

Cenzurowanie sztuki stało się w Polsce zjawiskiem symptomatycznym. Od dłuższego czasu toczy się tutaj publiczna debata nad istotą funkcjonowania sztuki współczesnej w świadomości społecznej. Nie bez znaczenia jest sięgnięcie do źródeł takiego stanu rzeczy i próba wskazania na istotne powiązania systemowe wyznaczone przez rok 1989. Cenzor / cenzura – jako pojęcia – odnoszone były jednoznacznie do systemu komunistycznego. Był to jednak proces transparentny i oczywisty, jeśli idzie o sam fakt działań cenzorskich i ich mechanizm, natomiast z cenzurą zupełnie innego rodzaju mamy do czynienia w społeczeństwie demokratycznym i postkomunistycznym. Łączenie demokracji i komunizmu wydaje się w tym kontekście istotne, gdyż w ten sposób powstała kuriozalna postawa, jaką przybrało polskie społeczeństwo dnia dzisiejszego. Transformacja systemu politycznego dawała nadzieję na przemiany w duchu demokratycznym. Czas jednak pokazał, że stało się inaczej. Społeczeństwo obarczone doświadczeniem komunizmu nakłada wyuczone przekonania na system demokratyczny. W świetle wydarzeń, które zostały zapoczątkowane głośną sprawą wystawienia *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry w CSW Łaźnia w Gdańsku w 1999 roku, wystawą Grzegorza Kłamana *Anatrophy* w tym samym centrum, zwolnieniem Anety Szyłak z funkcji dyrektora CSW Łaźnia w Gdańsku w 2001 roku, zamknięciem galerii niezależnych, takich jak: Prowincjonalna w Słubicach, Galeria Wyspa i Galeria Koło w 2002 roku – obie w Gdańsku, akty cenzury dokonywane zarówno na poszczególnych pracach[2], jak i wystawach[3], stały się udziałem niektórych kuratorów i dyrektorów instytucji sztuki w Polsce. Oczywiste są więc wątpliwości i obawy niemalże całego środowiska artystycznego. Swego rodzaju kulminacją wspomnianych działań było skazanie artystki przez sąd na drodze postępowania karnego za obrazę uczuć religijnych.

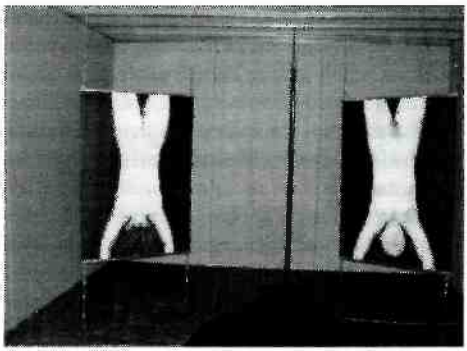
***

Od 14 grudnia do 20 stycznia 2001/2002 w Galerii Wyspa w Gdańsku można było oglądać wystawę Doroty Nieznalskiej *Pasja*. Instalacja składała się z dwóch komponentów – metalowego krzyża i nałożonej na nim fotografii męskich genitaliów – oraz pracy wideo pokazującej mężczyznę ćwiczącego na siłowni. Pod koniec wystawy obiektem tym zainteresowały się media, co było związane z interwencją posłów z Ligi Polskich Rodzin: Gertrudy Szumskiej i Roberta Strąka, którzy odwiedzili galerię już po zdemontowaniu wystawy. W końcu marca 2002 roku prokuratura gdańska postawiła artystce zarzut obrazy uczuć religijnych zgodny z paragrafem 196 Kodeksu Karnego. W wyniku groteskowego, pełnego uchybień proceduralnych procesu w lipcu 2003 roku artystka została skazana na sześć miesięcy ograniczenia wolności w formie nieodpłatnej, kontrolowanej pracy społecznej. 22 kwietnia 2004 roku odbyła się rozprawa apelacyjna podczas której obrońca i oskarżyciel zażądali powtórnego rozpatrzenia sprawy. Podtrzymania wyroku skazującego zażądał jedynie oskarżyciel posiłkowy. Wyrok zostanie ogłoszony 29 kwietnia*.

***

Opresyjne akty ograniczania wolności twórczej i konstytucyjnego prawa do wolności wypowiedzi stają się coraz bardziej powszechne. Proces skazujący Dorotę Nieznalską stał się swego rodzaju wzorem i wyzwolił dalsze działania represyjne wobec artystów. Konsekwencją wyroku skazującego artystkę stało się odwołanie jej wystawy w Słupsku przez Władysława Kazimierczaka,

* Decyzja już została podjęta. Sąd Okręgowy w Gdańsku uwzględnił apelację obrony i zdecydował o zwróceniu sprawy Doroty Nieznalskiej do ponownego rozpatrzenia. Uznał, że sąd pierwszej instancji nie wziął pod uwagę wyjaśnień oskarżonej. (red.)



Dorota Nieznalska, *Oto ciało moje*, 2003

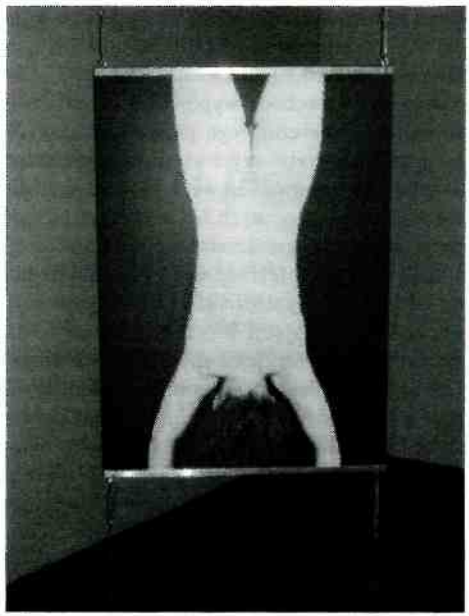
zamknięcie galerii autorskiej w Ostrowie Wielkopolskim z powodu planowanej wystawy Nieznalskiej, a także w przypadku innego artysty – Piotra Kurki – akty cenzury podczas wystawy *Pies w sztuce polskiej* w galerii Arsenał w Białymstoku.

Niedawno w Galerii Arsenał w Poznaniu odbyło się sympozjum – *„Od represji do promocji"* zorganizowane przez Tomasza Szczukę *. Wydarzenie to wpisało się tym samym idealnie nie tylko w szersze zjawisko, jakie można obserwować w Polsce w ciągu ostatnich lat, ale również w problematykę ograniczania wolnosci wypowiedzi. Problematyka poruszana podczas tej debaty wyznaczyła interesujące mnie pole dyskursywne. Istotą tego projektu było bowiem zestawienie mechanizmów rządzących strukturami artystycznymi w systemie komunistycznym i współcześnie. Okazuje się, że formy ograniczeń wypowiedzi funkcjonujące w systemie komunistycznym były poprzez swą przejrzystość i oczywistość znacznie mniej groźne niż obowiązujące dzisiaj. Generowały ponadto zupełnie inne, bardziej transparentne relacje. Odmienna sytuacja panuje współcześnie, używane narzędzia cenzorskie są wprawdzie zbliżone, wszystko jednak poddane jest samonapędzającej się kontroli, nadzorowi. Będąc deklaratywnie społeczeństwem demokratycznym sami uwikłaliśmy się w siatkę zależności. Jedne kreują drugie. System kontroli i inwigilacji społeczeństwa stał się zdecydowanie bardziej niebezpieczny, wielobiegunowy i złożony.

Do takiej sytuacji ustosunkowała się polska sekcja AICA, która w styczniu 2004 roku powołała Komisję d/s Wolności Wypowiedzi Artystycznej AICA[4]. Wraz z Fundacją Wyspa Progress komisja ta zainicjowała debatę, która odbyła się w Modelarni zaraz po procesie apelacyjnym Doroty Nieznalskiej 22 kwietnia 2004 roku. Debata na temat swobody wypowiedzi artystycznej w świetle obowiązującego prawa i możliwych inicjatyw ustawodawczych miała nade wszystko na celu skonstruowanie swego rodzaju strategii mechanizmów obronnych środowiska artystycznego względem ograniczania wolności twórczej. Układ, jaki wytworzył się między środowiskiem artystycznym a społeczeństwem zdecydowanie nie jest zadowalający. Wygląda bowiem na to, że zarówno artyści, jak i społeczeństwo znalazło się w impasie. Artyści zostali wciśnięci zgodnie z modernistyczną tradycją w pewną niszę społeczną, lub, jak niektórzy chcieliby powiedzieć wykreowali własne getto, „wieżę z kości słoniowej". Faktyczny stan rzeczy odbiega jednak od takiej wizji. Artysta postmodernistyczny pragnie raczej wkroczyć w struktury społeczne, siłą rzeczy będzie stanowił niewielką część społeczeństwa, nie oznacza to jednak jego alienacji, bądź separacji. Istotną strategią obronną środowiska artystycznego przed aktami cenzury i agresji wobec działalności kulturotwórczej, właściwie jedynym sposobem na zastaną sytuację są dążenia do zmiany ustawodawstwa.

Dyskusji przeprowadzonej w Modelarni towarzyszyła także wystawa Doroty Nieznalskiej – pierwszy od dłuższego czasu jej indywidualny pokaz. Sytuacja ta narzuca pewną klamrę ideologiczną, wpisując artystkę w pewien ciąg „relacji" ze środowiskiem Wyspy[5]. Pokazane prace były istotnie osadzone w okolicznościach procesu Doroty Nieznalskiej, konstytuując swego rodzaju sytuacyjną autodefinicję. Zasadniczą część pokazu stanowiła niewielka, skonstruowana na jego potrzeby, zamknięta przestrzeń, w której artystka umieściła dwie instalacje. Większa część tej przestrzeni została zaanektowana przez pracę *Oto ciało moje*, którą w prostej linii semantycznej można oczywiście interpretować w kategoriach ofiary, zezwierzęcenia oprawców. Mamy tu bowiem do czynienia z obiektem, który wprawiony w ruch przypomina rożen i rozpiętymi na hakach fotografiami nagiej artystki wiszącej głową do dołu. Praca dotyka ponadto zdecydowanie głębiej aspektu władzy systemu nad ciałem i zniewoleniem, jakie generują relacje i uwikłanie w

* Odbyło się 16 kwietnia 2004. (red.)



Dorota Nieznalska, *Oto ciało moje*, 2003

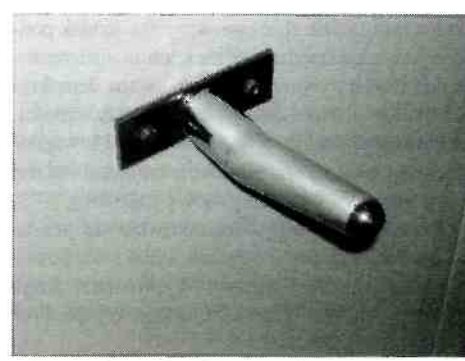
samonapędzające się mechanizmy tejże władzy. Jest ponadto wyrazem krytycznej postawy wobec Kościoła, która sugerowana tytułem pracy, eksploruje obszary władzy tej instytucji. Pozostałą przestrzeń wypełniał cykl prac *Implantacja perwersji*, który odnosił się w znacznej mierze do „autopenalizacji" artystki. Narzędzia tortur, przemocy i zagrożenia nałożyły się na narzędzia rozkoszy i perwersji. Były to prace rzeczywiście bardzo ekshibicjonistyczne. Znowu odwołujące się do foucaultowskiego zniewolenia ciała i samou*j*arzmiania jednostki.

Dalszą część prezentacji w kontekście procesu Doroty Nieznalskiej stanowiła praca wideo *Czarownica III Rzeczpospolitej*. Praca, która była prezentowana w Modelarni już wcześniej na pokazie „Zimno2" w listopadzie 2003 roku, doskonale wpisała się w kontekst „Apela[k]cji". Film rozpoczyna napis: *W imieniu Rzeczpospolitej...*, zaraz potem pojawia się materiał dokumentacyjny nakręcony podczas procesu Doroty Nieznalskiej, a właściwie jego zwieńczenia, jakim było odczytanie wyroku. Uderzająca w całym kontekście tej sprawy jest terminologia używana zwyczajowo w podobnych okolicznościach, jednak w przypadku takiej „zbrodni" sprawiająca wrażenie raczej żartu, podważająca całkowicie jej prawomocność, aby użyć sądowej terminologii. Właściwie jest to praca grająca kontekstami i skojarzeniami widza. Po odczytaniu wyroku na ekranie pojawia się znowu napis, tym razem w czerwieni: *...Idźcie w pokoju, ofiara spełniona.* I w tej pracy pojawia się gra słowna odwołująca się do instytucji Kościoła i opresyjności tej struktury.

Pokaz został zakończony fragmentem wideo instalacji Grzegorza Kłamana *196 KK*, który znowu odwoływał się do skazania artystki i odrzucenia społecznego. W pracy tej wyrażają się przemoc intelektualna, przemoc polityczna, przemoc społeczna i wreszcie przemoc fizyczna. Otępiała twarz artystki i głos odczytujący oskarżenia w jej kierunku, „w imieniu" LPR, zostały połączone z dokonywaniem aktu przemocy w postaci uderzeń w twarz.

Sprawa Doroty Nieznalskiej wygenerowała, bądź poruszyła wiele istotnych zagadnień związanych z wolnością twórczej wypowiedzi, miejscem artysty w społeczeństwie, a ponadto specyfiką przestrzeni publicznej i publicznością galerii. W momencie, kiedy wspomniane prawo do wolności zostało zanegowane, można mówić nie tylko o ideologizacji życia kulturalnego, ale także o upolitycznianiu dyskursu sztuki współczesnej. Ingerencja państwa[6] w sferę sztuki, a zatem w sferę przestrzeni wolnej i niepodlegającej jakimkolwiek zasadom, jest gestem bardzo drastycznym. Nie jest to ponadto jedynie zagadnienie związane ze sztuką, wiąże się bowiem z licznymi zagrożeniami, jakie może pociągnąć za sobą tego typu sytuacja – przemocą i niwelowaniem odmienności, zjawisk niszowych.

Według Thomasa Keenana *demokratyczna sfera publiczna zgodnie z prawem należy do innych i do nikogo w szczególności*[7]. Takie spo-



Dorota Nieznalska, Implantacja perwersji, 2004

strzeżenie jest bardzo symptomatyczne w przypadku relacji sztuki i przestrzeni publicznej, w której się ją eksponuje. Kwestią sporną pozostaje jednak właśnie publiczność owej przestrzeni wystawienniczej. Wszelka bowiem sfera sztuki należy raczej do obszaru prywatności niż publiczności. Gdzie w takim razie w dyskursie prywatne / publiczne umieścić galerię autorską? Czy wcisnąć ją w dychotomiczną przestrzeń publiczne / prywatne, tworząc tym samym rodzaj uprzywilejowanego obszaru, poza przestrzenią społeczną? Mówię o tym, ponieważ jest to istotny aspekt całej debaty dotyczącej cenzurowania, penalizowania i finansowania sztuki. Sfera publiczna stała się swego rodzaju sferą nietykalną, argumentem w batalii społeczeństwa ze sztuką i artystami. Jeśli coś występuje jakkolwiek w sferze publicznej, powinno być, idąc za tymi argumentami, dostosowane do potrzeb większości społeczeństwa, lub tych, którzy znajdują się u władzy. Gdzie jednak w takim konstrukcie powinna mieścić się sztuka zaangażowana, przełamująca ustalone normy, krytyczna względem zastanej rzeczywistości? Narzucony *status quo* niweluje tego rodzaju działalność artystyczną.

***

Laclau pisał, że głównym celem kultury postmodernistycznej w walce o demokrację jest *transformowanie istniejących w naszej cywilizacji form identyfikacji i konstrukcji tożsamości.* Czyż zatem nie powinniśmy przejmować – jako wkładu w rozwój naszego rozumienia przestrzeni publicznej – sztuki interweniującej w formy przedstawień, dzięki którym podmioty konstruują siebie jako uniwersalne i wolne od różnicy, podobnie zresztą jak i sztuki związanej z nowymi ruchami społecznymi?

Agata Rogoś

Dorota Nieznalska, ***Apela[k]cja,*** Apelacja / dyskusja / wystawa Modelarnia, Gdańsk, 22 kwietnia 2004

[1] Za Foucault: „Czy można mówić bez użycia przemocy?"

[2] Cenzura prewencyjna zastosowana względem wystawy *Monumenty* Grzegorza Klamana przez Wojciecha Krakowskiego w Zamku Ujazdowskim.

[3] Mam na myśli ocenzurowanie wystawy Zofii Kulik w Muzeum Narodowym w Poznaniu, oraz prac Jacka Markiewicza w związku z jego wystawą indywidualną w CSW Zamek Ujazdowski.

[4] W skład komisji wchodzą: Maria Anna Potocka, Monika Szewczyk, Aneta Szyłak i Marek Wasilewski.

[5] Przypomnę, że reakcja na pracę artystki *Pasja,* dotyczyła wystawy w nieistniejącej już Galerii Wyspa, której idea przekłada się obecnie za sprawą Fundacji Wyspa Progress na Modelarnię.

[6] Nie jest to odosobniony przypadek ingerencji państwa w sferę sztuki, w tym jednak wypadku mamy do czynienia z posunięciami najbardziej radykalnymi.

[7] Thomas Keenan, *Windows: Of Vulnerability, op.cit.*, s. 133, w: Rosalyn Deutsche, *Evictions. Spatial Politics, Agorafobia,* The MIT Press, Cambridge, London 1996, przekład Paweł Leszkowicz, [w:] „Artium Questiones" XIII, 2003, s. 355.

Konflikt praw podstawowych

Z prof. Markiem Antonim Nowickim rozmawia Piotr Kosiewski

Piotr Kosiewski: W sprawie Doroty Nieznalskiej często pojawiają się opinie, że wyrok gdańskiego sądu stoi w sprzeczności z prawem i tradycją europejską. Zapowiedziano odwołanie od tego wyroku do Sądu Okręgowego, który zapewne będzie zmuszony odnieść się do tej kwestii.

Marek Antoni Nowicki: W rozważaniach sądu następnej instancji powinny pojawić się kwestie dotyczące standardów praw człowieka, ponieważ wszystkie decyzje sądowe muszą uwzględniać fakt prawny, że Polska jest stroną Europejskiej Konwencji Praw Człowieka, a także paru innych konwencji międzynarodowych. Zobowiązania te zapisano w konstytucji i należy je interpretować jako część wewnętrznego polskiego porządku prawnego. Co więcej, interpretacja podstawowych praw i wolność musi uwzględniać nie tylko literę tych standardów, ale i sposób ich interpretacji przez Europejski Trybunał Praw Człowieka.

Piotr Kosiewski: Wśród tych praw jest prawo do wolności wypowiedzi.

Marek Antoni Nowicki: Tak, z jednej strony mamy kwestię swobody wypowiedzi, w tym przypadku artystycznej, czyli artykuł 10 konwencji europejskiej, na którą może się powoływać artysta wystawiając swoje prace. Z drugiej strony mogą wchodzi w grę kwestie związanie z innymi prawami, które w takiej sytuacji mogą być zagrożone. Tu dochodzimy do konfliktu interesów. Do takich konfliktów dochodzi szczególnie często w przypadku korzystania z prawa swobody wypowiedzi, bo – odchodząc na chwilę od tej sprawy – można wypowiedzią publiczną kogoś osobiście zranić, obrazić, zniszczyć komuś życie. Można też obrazić czyjeś uczucia religijne ze względu ze treść, sposób wypowiedzi, ekspresję, przesłanie. Zatem – wracając do dzieła artysty – ma on prawo do swobody wypowiedzi i pokazania tego, co tworzy. I jego prawo staje w konflikcie z prawami innych, którzy ze względu na treści tego dzieła mogą poczuć się dotknięci lub w inny sposób pokrzywdzeni.

Piotr Kosiewski: Jak można rozwiązać konflikt między tymi dwoma racjami?

Marek Antoni Nowicki: To jest skomplikowany proces. Od czasu do czasu – trzymając się systemu europejskiego – pojawiają się takie konflikty. Nie chcę niczego wykluczać. Być może Sąd Okręgowy w Gdańsku znajdzie satysfakcjonujące rozwiązanie, które załagodzi problem. Natomiast myślę, że warto wykorzystać tę sprawę do publicznej dyskusji na ten temat, ale także do poważnej debaty sądowej. Zastanowić się, jak można taki konflikt rozwiązać w konkretnych okolicznościach, konkretnym czasie i przy konkretnych postawach społecznych. Te wszystkie elementy muszą być brane pod uwagę. Powinny zostać właściwie ocenione prawa i interesy obu stron. Z jednej strony mamy do czynienia z osobą, która w takiej sytuacji stawia zarzut, że wystawiono coś, co obraża jej uczucia religijne, jest narażona na kontakt z dziełem, które ją do głębi dotyka i nie może pogodzić się z istnieniem takiego faktu. Taką sytuację można rozpatrywać właśnie w kontekście prawa do poszanowania wolności sumienia i wyznania. Obowiązek zapewnienia skutecznego poszanowania tych praw ciąży na państwie, na władzach publicznych. Oczywiście, można powiedzieć, co my mamy z tym wspólnego? Przecież to dzieło wykonał artysta. Inny człowiek poczuł się tym dziełem głęboko dotknięty, ale można by sądzić, że władze publiczne nie mają z tą sprawą nic wspólnego. Natomiast, ze względu na konieczność rzeczywistego poszanowania tych wartości, na władzach publicznych ciąży obowiązek zapewnienia, że w obliczu zagrożenia czy też ich naruszenia urażona osoba będzie miała możliwość obrony swoich praw. Zapewnienia, że będzie mogła domagać się od władz publicznych określonej reakcji wobec tego artysty, który jej zdaniem rani jej duszę. Ten obowiązek ciąży na państwie i dlatego też istnieją przepisy prawne pozwalające w szczególnych przypadkach nawet na reakcję karną wobec osób, które uznaje się za nadużywające prawa do wolnej ekspresji. W moim mniemaniu, jeśli już trzeba, powinno się sięgać raczej po środki cywilne,, pozostawiając prawo karne dla innych sytuacji wymagających reakcji.

Piotr Kosiewski: Ale są też prawa artysty.

Marek Antoni Nowicki: Drugą stroną jest artysta, który ma przymus powiedzenia czegoś w takiej, a nie innej formie. I oczywiście, jeżeli popatrzymy na prawo swobody wypowiedzi, prawo to nie jest absolutne. Jest ono otoczone różnymi ograniczeniami, które uwzględniają fakt, że nigdy nie wypowiadamy się w próżni. To ma określone konsekwencje, czasami bardzo negatywne. Dlatego przy ocenie, czy w konkretnym przypadku doszło do ograniczenia prawa do swobody wypowiedzi – jak w Gdańsku przez sprawę prokuratorską – i sprawa ta trafiłaby do Trybunału Praw Człowieka, to w pierwszej kolejności musiałby on ocenić, czy istniał wyraźny, jasny przepis prawny pozwalający na ukaranie. Przyjmijmy, że w tym przypadku jasny przepis istnieje. Władze muszą jednak udowodnić, czy to ograniczenie było usprawiedliwione. I tutaj władze przekonują, że celem ich działań była ochrona praw jednostki – ochrona uczuć religijnych. Taki cel trudno uznać ze nieuprawniony. Jest on dopuszczalny. Potem zaczynają się problemy. Sprawa bowiem wymaga oceny, bardzo subtelnej i dyskusyjnej, czy w tym przypadku – prawo w porządku, cel zbożny – władze uznały, że ingerencja jest uzasadniona i właśnie taka reakcja może być uznana za konieczną w demokratycznym społeczeństwie. Innymi słowy, Trybunał spróbuje odpowiedzieć na pytania: czy istniała pilna potrzeba społeczna reakcji? Czy była to sytuacja wymagająca reakcji ze strony pu-

blicznej? Jeżeli Trybunał uzna, że ze względu na obowiązki państwa wobec ochrony uczuć religijnych była ona konieczna, to musi odpowiedzieć na kolejne pytanie, czy ingerencja była proporcjonalna do celu jakim była ochrona tych uczuć. Może ta ingerencja była zbyt daleko idąca. Każda z dotychczasowych wielkich spraw przed Trybunałem Praw Człowieka wywoływała duże dyskusje. W tych sprawach, jak w niewielu innych, często zapadały niejednogłośne wyroki, wygłaszane były zdania odrębne. Odbywały się wielkie dyskusje. Niektóre były zbliżone – jak na przykład Otto Preminger Institut przeciwko Austrii – do sprawy Nieznalskiej. Dotyczyła ona próby wyświetlenia filmu o treściach, które można by uznać za bluźnierstwo. Miejscowa ludność przeciwko temu zaprotestowała, wszczęto postępowanie i do projekcji filmu nie dopuszczono. Cała historia znalazła się przed Trybunałem w Strasburgu. I musiał on rozważyć właśnie konflikt miedzy prawami wynikającymi z artykułu 10 Konwencji Praw Człowieka a prawami ludzi, którzy nie życzyli sobie, aby film w ogóle wyświetlono w ich mieście. Większość Trybunału stanęła po ich stronie (świetne zdanie odrębne, nie zgadzając się z większością Trybunału, napisał polski sędzia prof. Jerzy Makarczyk). Podobnie było w innych tego typu sprawach na przykład Wingrove przeciwko Wielkiej Brytanii czy Muller i inni przeciwko Szwajcarii.

Piotr Kosiewski: Nie wszystkie te sprawy dotyczyły urażania uczuć religijnych

Marek Antoni Nowicki: Ale szczególnie trudne są przypadki, kiedy dochodzi do skonfrontowania prawa do swobody wypowiedzi artystycznej z obowiązkami państwa do ochrony uczuć religijnych innych ludzi. Była też przed Trybunałem polska sprawa – chodziło o okładkę tygodnika „Wprost". W tym przypadku skarga osób oskarżających o urażenie ich uczuć została odrzucona. Ale miało to miejsce po bardzo dogłębnej analizie tych interesów.

Piotr Kosiewski: Jakie jeszcze sprawy powinny być wzięte pod uwagę przy rozpatrywaniu tego typu spraw?

Marek Antoni Nowicki: Przy ocenie czy ingerencja była konieczna w demokratycznym społeczeństwie, państwa mają margines swobody oceny, jaki środek należy zastosować. Ten margines jest ograniczony i w dużym stopniu jest związany z rodzajem wypowiedzi. Inaczej są wyznaczane granice w przypadku wypowiedzi politycznej, inaczej w przypadku wypowiedzi artystycznej czy komercyjnej. Państwo ma znacznie większą możliwość cenzurowania reklamy niż wypowiedzi polityków – w tym ostatnim przypadku możliwości ma bardzo niewielkie. Zakres swobody wypowiedzi artystycznej jest bliższy wypowiedzi politycznej, ale zawsze sąd krajowy czy międzynarodowy staje przed trudnym dylematem. Mam nadzieję, że przy okazji rozprawy w Sądzie Okręgowym odbędzie się debata uwzględniająca elementy, które są wymagane z punktu widzenia podstawowych praw. Bowiem w przypadku sprawy Nieznalskiej bez wątpienia doszło do konfliktu tych praw. W demokratycznym społeczeństwie musimy ją rozpatrywać w kontekście konkretnych okoliczności. Nie bez znaczenia jest to, że rzecz dzieje się w społeczeństwie katolickim. Nie można oceniać dzieła abstrakcyjnie, należy patrzeć także na to, do kogo to dzieło dociera. Dopiero po tym żmudnym procesie, próbując wyważyć te wszystkie sprawy – pozostaje jeszcze jedna kwestia. Trzeba będzie odpowiedzieć na kolejne pytanie: jeżeli władze publiczne miały prawo, wręcz obowiązek zareagowania, to czy ten rodzaj reakcji był odpowiedni. Reakcja karna jest reakcją najdalej idącą. I czy trzeba było sięgać po środek karny, a może w jakiś inny sposób można było rozwiązać ten problem, tak, by uczucia religijne osób – jeżeli wchodziło to w grę – zostały w jakiś sposób zabezpieczone. Chcę powtórzyć, co już wcześniej podkreślałem – nawet, jeśli reakcja jest niezbędna, nie należy sięgać po środki karne.

Marek Antoni Nowicki – (ur. 1953), adwokat, ukończył prawo na Uniwersytecie Warszawskim. Jednym z założycieli Komitetu Helsińskiego w Polsce, współzałożyciel Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka, członek Rady Instytutu Praw Człowieka, oraz Międzynarodowego Stowarzyszenia Adwokatów. W latach 1993–1999 orzekał w Europejskiej Komisji Praw Człowieka w Strasburgu. Od 2000 roku międzynarodowy rzecznik praw obywatelskich w Kosowie. Prezes Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka. Wydał m.in. *Europejska Konwencja Praw Człowieka* (1999), *Europejski Trybunał Praw Człowieka. Orzecznictwo* (2002).

Polska jest krajem mającym poważny problem z tolerancją

Z prof. Wiktorem Osiatyńskim rozmawia Piotr Kosiewski

Piotr Kosiewski: Czy wolno sądzić artystów?
Wiktor Osiatyński: Tak, ale pod warunkiem, że popełnią przestępstwa.
Piotr Kosiewski: Czy można ich sądzić za działalność artystyczną?
Wiktor Osiatyński: Jeżeli w dziele artystycznym popełnią przestępstwo, będą na przykład nawoływać w sposób bezpośredni i powodujący natychmiastowe zastosowanie przemocy wobec mniejszości narodowych, etnicznych, religijnych, seksualnych i innych, to zapewne można ich sądzić. Jeżeli nie ma takiego niebezpieczeństwa, to nie można ich sądzić w ramach kodeksu karnego. Ale jest inne pytanie: czy można ich pozywać do sądu w ramach kodeksu cywilnego o naruszenie uczyć religijnych osobistych czy innych. Uważam, że można, ale w wyjątkowych przypadkach, ponieważ prawo ekspresji artystycznej jest pierwotne w stosunku do uczuć osobistych. Wyjątkiem jest sytuacja, kiedy niezaangażowana osoba, będąca na zewnątrz, uznałby, że jest to bardzo poważne naruszenie tego prawa. Nie powinno dochodzić do pozwu tylko dlatego, że ktoś jest bardzo drażliwy na jakim punkcie, a artysta to wyśmiał lub zrobił coś naruszającego jego wrażliwość.
Piotr Kosiewski: Dorotę Nieznalską skazano z kodeksu karnego....
Wiktor Osiatyński: Wydaje mi się to bardzo wątpliwe.
Piotr Kosiewski: Niektórzy krytycy tego wyroku postulują zniesienie artykułu 196 Kodeksu Karnego. Czy jest to droga do zapewnienia wolności twórcom i unikania podobnych konfliktów?
Wiktor Osiatyński: Sądzę, że powinniśmy postępować drogą rozsądku. Zakaz obrażania uczuć religijnych powinien istnieć, należy chronić ludzi przed zniewagą. Co innego jest ważne: lepsze określenie – dzięki doktrynie prawnej, orzeczeniom sądów wyższej instancji, wreszcie Trybunału Europejskiego – co można uznać za zniewagę. Uważam, ze europejskie kryteria w tym zakresie są lepsze i bardziej precyzyjne.
Piotr Kosiewski: Co zatem można zrobić, aby w Polsce nie dochodziło do wydawania podobnych wyroków?
Wiktor Osiatyński: Polska jest krajem mającym poważny problem z tolerancją. Może dlatego w tej chwili tak dużo opowiadamy, że 300 lat temu byliśmy najbardziej tolerancyjnym w krajem w Europie. Musimy uczyć się tolerancji w szkole, na uczelni, w polityce, w sejmie, w życiu publicznym i życiu społecznym. Musimy uczyć się tolerować świat. Polska jest wystarczająco dużym krajem. Zmieszczą się różne opinie, różne poglądy. Jest tu miejsce na wyśmiewanie rzeczy uważanej za świętość, na przykład Papieża. To nie jest żadne przestępstwo. Można się z tego śmiać. Dla mnie jest rzeczą oczywistą, że potrzebujemy dużo więcej tolerancji.
Piotr Kosiewski: Czy państwo powinno występować jako strona w takich procesach jak sprawa Doroty Nieznalskiej?
Wiktor Osiatyński: Myślę, że państwo nie powinno być stroną. W takich sprawach powinno się występować z powództwa prywatnego. Wyjątkiem są sytuację, w których zachodzi potrzeba ochrony przed bezpośrednim i natychmiastowym zagrożeniem bezpieczeństwa publicznego – nie moralności publicznej – albo mamy do czynienia z wezwaniem do przemocy. Wtedy państwo powinno i ma obowiązek ingerować.
Piotr Kosiewski: Dlaczego zatem właśnie w tych przypadkach reakcja państwa jest bardzo słaba?
Wiktor Osiatyński: Ponieważ nasze państwo jest bardzo słabe. To państwo boi się kościoła, boi się społeczeństwa, boi się opinii publicznej. Natomiast politycy pragną zebrać jak najwięcej głosów i boją się utraty poparcia u osób, które mogliby zrazić reagując na takie właśnie sytuacje. Dlatego państwo nie ma żadnych standardów, którymi powinno się kierować. Poza tym jest to w dużej mierze państwo kościelne, w praktyce jednego dominującego kościoła.
Piotr Kosiewski: Dlaczego takie sprawy jak oskarżenie Nieznalskiej nie wywołują dyskusji w środowiskach prawniczych?
Wiktor Osiatyński: Prawnicy są przede wszystkim zainteresowani zarabianiem pieniędzy. Myślą tylko, jak coś skręcić, skombinować. Nie inte-

resują ich poważniejsze sprawy dobra publicznego. Ale brak tej dyskusji wynika także z tego, że te sprawy nie trafiły jeszcze do Sądu Najwyższego, Trybunału Konstytucyjnego, nie stały się przedmiotem oceny tych instytucji. I nie staną się, dopóki nie powstaną w Polsce silne, niezależne organizacje pomocy prawnej. Organizacje społeczne reprezentujące prawo na rzecz interesu publicznego, które w imieniu pani Nieznalskiej pójdą aż do Trybunału w Strasburgu. W Polsce nie powinno być sytuacji, w której pani Nieznalska przestanie tworzyć i zacznie biegać po trybunałach. Uważam, że pani Nieznalska stworzyła niesmaczne i nieeleganckie dzieło sztuki, ale ma do tego prawo. I ma prawo wystawiać swoją pracę. W tej sprawie nie powinien decydować sąd. Ale ten proces musi zostać jakoś zapoczątkowany. Musi zacząć się pewien ruch, a jego warunkiem jest istnienie niezależnych instytucje obrony interesu publicznego na drodze sadowej.

Piotr Kosiewski: Czy istnieją jakieś możliwości ochrony prawnej instytucji zajmujących się sztuka najnowszą przed ingerencją władz samorządowych – „karanych" zmniejszaniem przyznanych już funduszy lub odwoływaniem niewygodnych dyrektorów....

Wiktor Osiatyński: Jeżeli te działania mają charakter dyskryminacyjny i można będzie uznać, że wyszły poza uznaniowy margines władzy to istniej droga sądownictwa administracyjnego. I przydałoby się kilka takich procesów. Ale prowadzić tych spraw nie mogą artyści. Oni muszą sami stworzyć organizację, która by ich reprezentowała na drodze sądowej. Tylko wtedy powstanie szersza dyskusja publiczna. Jeden człowiek jest bezsilny wobec mechanizmu prawa.

Piotr Kosiewski: Co można odpowiedzieć prawnikom, którzy uważają, że Nieznalską należało skazać?

Wiktor Osiatyński: Świat jest tak duży, że zmieszczą się ich i moje zdanie. Ja uważam, że nie należało.

Wiktor Osiatyński – prawnik i socjolog, doktor habilitowany nauk prawa, specjalista z zakresu prawa konstytucyjnego i praw człowieka. Wykładowca wielu uczelni w Polsce i za granicą. Autor książek z kilkunastu dziedzin, między innymi poświęconych historii Stanów Zjednoczonych oraz amerykańskiej myśli społecznej, politycznej i prawnej (*W kręgu mitu amerykańskiego*, 1971; *Stany Zjednoczone: społeczeństwo i władza*, 1975; *Ewolucja amerykańskiej myśli społecznej i politycznej*, 1983); konstytucjonalizmowi (*Twoja konstytucja*, 1997) oraz nauce i sportowi. Ostatnio wydał *O zbrodniach i karach* – zbiór rozmów z naukowcami i praktykami ze Stanów Zjednoczonych i Nowej Zelandii o zwalczaniu przestępczości i zapobieganiu przemocy oraz powieść *Rehab*.

Aneta Szyłak

1. Czy w Polsce istnieje cenzura dotycząca sztuki? Jakiego jest typu i jak się przejawia?

Akty cenzury, autocenzury czy para-cenzury sztuki nie są kwestia ostatniego roku. To, co działo się ostatnio, to tylko spektakularne manifestacje tego, z czym mamy do czynienia w niepodległej Polsce od dawna, co najmniej od 1993 roku. Autocenzura w wielkich instytucjach kultury jest dość powszechną praktyką. Dla przykładu ocenzurowano: Alicję Żebrowską, Grzegorza Kłamana, Jacka Markiewicza – wszystkich w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Decyzje te nie są artystyczne ani naukowe czy kuratorskie, ale polityczne, w tym dyktowane tchórzostwem, kalkulacją opłacalności i strategiami przetrwania. Są przypadki cenzury interwencyjnej, jak w wypadku wystawy *Niech nas zobaczą* w Krakowie, wystawy indywidualnej Jacka Markiewicza w CSW w Warszawie oraz prewencyjnej jak w wypadku niedopuszczenia do wystawy Nieznalskiej w Ostrowie Wielkopolskim i Słupsku (2003), wycofanie się CSW w Warszawie z prezentacji wystawy *Monumenty* Klamana (ze względu na pracę *Emblematy*, 1993). Są też przypadki manewrowania pracami tak, aby dostęp do ich był utrudniony, jak z

pracą Alicji Żebrowskiej na wystawie *Antyciała* (1995). Były też formy zastraszania czy wywierania presji – przypomnijmy sobie dla przykładu publikowane w mediach sugestie, żeby Katarzynie Kozyrze odebrać dyplom Akademii (1993) czy wywierana na mnie presje w czasach, gdy prowadziłam „Łaźnię", uzależniające budżet instytucji czy jej istnienie od zmiany programu. No i już czysto folklorystyczne wystąpienia w Zachęcie posłów Tomczaka i Nowiny-Konopczyny wobec pracy Catellana *La nona ora* i Daniela Olbrychskiego na wystawie Uklańskiego *Naziści* (2000). Nie są to oczywiście akty cenzury jako takie, ale stanowią one element presji, jaka jest wywierana na instytucje, co może owocować aktami cenzury lub autocenzury.

2. Jakie są inne zagrożenia dla wolności wypowiedzi artystycznej w Polsce?

Tchórzostwo, brak konsolidacji działań środowiskowych, brak koleżeńskiego wsparcia w środowisku kuratorskim. Na przykład udział znanych kuratorów w pacyfikowaniu niepokornych instytucji pod sztandarami ich „ratowania", jak to miało miejsce w przypadku Łaźni w 2001 roku. Pierwsza liga dyrektorska uwiarygodniła swoją obecnością gwałt na instytucji, która była symbolem niezależności, poprzez udział w komisji wybierającej nowego dyrektora. Ciekawa decyzja, zwłaszcza, że ówczesny zarząd AICA, zaznajomiony ze sprawą, sugerował kolegom wstrzymanie się od takich działań do czasu wyjaśnienia całej intrygi. Jeżeli my w ramach swojego środowiska zawodowego nie będziemy zachowywać się lojalnie, poradzi sobie z nami każda władza. Musimy tworzyć twardy front w sprawach dotyczących nie tylko artystów, ale także cenionych kuratorów i dyrektorów. My też jesteśmy grupą zawodową, o czy wielu zdaje się zapominać. Ważna rolę ma tu do odegrania AICA – widzę taką wolę w ramach obecnego Zarządu. Ostatnio udało się też utworzyć aicowską komisję monitorującą i dokumentującą akty cenzury sztuki w Polsce.

3. Jeśli cenzura istnieje, to jakie są możliwości przeciwdziałania? Czy istniejące zabezpieczenia społeczne, instytucjonalne, prawne, są wystarczające?

Zaradzimy, jeżeli będziemy tworzyć wspólny front, ponad podziałami artystycznymi. Zwłaszcza, że już wiemy, że to nie żadne „precedensy", tylko silna, utrzymująca się tendencja w relacjach pomiędzy sztuką i jej instytucjami a władzą. Cały czas wydawało mi się, że wystarczające są zapisy konstytucyjne, ale pewnie byłam obciążona „amerykańską" perspektywą. W tej chwili nasza Fundacja dyskutuje nad ewentualnościami tak zwanego „Kontratypu sztuki". Chcemy poddać to debacie środowiskowej, wciąż bowiem zastanawiamy się – a jest to zarówno zagadnienie merytoryczne jak strategiczne – jak chcemy postrzegać sztukę: jako wyłączoną z innych aktów obywatelskich czy z nimi tożsamą.

4. Jaka powinna być w związku z tym rola krytyka? Czy powinien nieustannie, cierpliwie, mimo, trudności z przebiciem się do mediów i świadomości, że mało kto go słucha, mediować, wyjaśniać, tłumaczyć, że sztuka nie jest obraźliwa i prowokacyjna (a jeśli prowokuje, to w jakim celu)?

No a kto to za nas zrobi? Powinniśmy wszyscy włączyć się w taką kampanię. Rzeczywistą, znaczącą, masową. Tylko tak możemy doprowadzić do tego, że w gazetach będą pisać osoby kompetentne, obeznane z współczesną praktyką artystyczną i znające podstawowe pojęcia sztuki naszych czasów. Mam nadzieję, że dożyję czasów, w których Andrzej Osęka pisząc o instalacji nie będzie nazywał jej „tzw. „instalacja", co czyni nagminnie w „Gazecie Wyborczej" przynosząc hańbę swojemu wydawcy. Może powinniśmy się zrzucić na dobry słownik dla redakcji?

5. Czy polska inteligencja obraziła się na sztukę? Dlaczego?

Po prostu nigdy jej naprawdę nie poznała.

6. Czy krytyk, kurator w Polsce może się rozwijać zawodowo?

To zależy. Instytucje generują swoje problemy w relacjach z kuratorami, ale mogą bardzo sprzyjać kreatywności. Są tacy dyrektorzy, pod których kuratelą można się rozwijać, ale są też toksyczni i podcinający skrzydła. To kwestie bardziej personalnej niż instytucjonalne *per se*. Gorzej z kuratorem-dyrektorem. Gdy straci posadę w instytucji, mało kto odważy się go zatrudnić. Oczywiście w pewnych przypadkach, kiedy następują dramatyczne rozstania kuratorów czy dyrektorów z instytucją, pozostaje praktyka zawodowa z pozycji wolnego kuratora i to jest oczywiście skomplikowane w kraju, gdzie nie ceni się pracy twórczej i nie płaci się godziwych honorariów i gdzie rynek takiej pracy jest bardzo wąski. Stąd nasze ucieczki za granicę – krótsze lub dłuższe. Nie tylko za chlebem, ale też w poszukiwaniu intelektualnej stymulacji. Więc jak się ma dużą de-

terminację to można rozwijać się zawodowo. Ale ten zawód tak czy owak wymaga determinacji.

7. Czy jest możliwość uzdrowienia sytuacji, w jakiej jest obecnie sztuka (i jej odbiór) w Polsce? Jeśli są rozwiązania, to jakie?

Zdecentralizowanie systemu zarządzania kulturą. Stworzenie narzędzi finansowania kultury, które będę naprawdę demokratyczne, mniej zależne od fluktuacji politycznych. Prawne umożliwienie prywatnego finansowania kultury: ulgi podatkowe będą największą zachętą. Uczynić strategie rozdawania publicznych pieniędzy przezroczystymi włącznie z ujawnianiem składu komisji grantowych we władzach wojewódzkich i municypalnych, ich priorytetów i uzasadnień decyzji. Do zarządzania centralnym budżetem kultury wystarczy sprawnie zarządzana rządowa agenda (jedna) i mnóstwo różnorodnych pozarządowych dystrybuujących własne fundusze na projekty artystyczne. Pozwólmy im działać, także na płaszczyźnie edukacyjnej i promocyjnej. Tylko taka sytuacja pozwoli rozwijać się kulturze otwartej na różnice, wielość, różnorodność.

Aneta Szyłak – kuratorka wystaw sztuki współczesnej w kraju i za granicą oraz krytyczka sztuki. Założycielka i pierwsza dyrektorka Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w czerwcu 1998 roku. Wraz z Grzegorzem Klamanem prowadzi Fundację Wyspa Progress i ośrodek Modelarnia.

Magdalena Ujma

Malowanie flagi
Notatki na temat męskości, sztuki i Polski

I

Tematem tego tekstu jest dyskusja z modelem męskości obowiązującym w Polsce, podejmowana przez niektórych artystów obecnie lub w niedawnej przeszłości. Szczególnie interesujące wydaje się widoczne w tych pracach powiązanie kwestii męskości z kwestiami polskości i patriotyzmu. Wraz ze zmianą ustroju w Polsce ulegają gwałtownej przemianie stosunki społeczne. Zmienia się model rodziny, ulegają przekształceniom wzorce kobiecości, zmienia się także i rola mężczyzny. Płciowe wzorce zachowań społecznych trudno dzisiaj traktować jako coś danego na długie trwanie. Ogólny kierunek i charakter tych zmian łatwo można dostrzec śledząc życie swoje i znajomych, a także przeglądając chociażby publikacje prasowe. Oto „Polityka" donosi, że z powodu zdrady i porzucenia w związkach męsko-damskich cierpią coraz częściej panowie, oto popularne pisma kobiece rozpisują się o takich parach, w których ona zarabia więcej, a on zajmuje się domem.

Lata dziewięćdziesiąte i początek XXI wieku to w Polsce czas działalności wielu interesujących artystek, które nie znikają ze sceny artystycznej – jak to dawniej bywało[1], nie są też marginalizowane a wypracowują silną pozycję. Sztukę takich artystek, jak Zuzanna Jania, Elżbieta Jabłońska, Julita Wójcik, Anna Baumgart, Katarzyna Górna, Katarzyna Kozyra czy Marta Deskur cechuje poczucie humoru, ironia, inteligentna gra z wzorcami kobiecości i własną biografią. Nie znaczy to, że nagle zaczęło się pojawiać mniej artystów, czy też że kobiety zaczęły gremialnie zajmować ich pozycje. Zwykli oni jednak omijać szerokim łukiem zagadnienia własnej płci, której nie ujawniają, nie kwestionują też stereotypów z nią związanych. Można domyślać się, że jest to im po prostu nie na rękę. Wolą pozostawać artystami w ogóle, a nie artystami o określonej pozycji, z której występują. Do tego przyzwyczaiła ich długa tradycja. Dlatego męskość ujawnia się w pracach współczesnych artystów raczej nie wprost a pośrednio. Wyróżniłabym tutaj trzy sposoby tego ujawniania

się (może być ich oczywiście więcej): pierwszy – poprzez kwestionowanie istnienia i pozycji autora, co sygnalizuje słaby, niestabilny podmiot męski (tutaj można na przykład wymienić działalność Pawła Althamera, Oskara Dawickiego i Cezarego Bodzianowskiego); drugi – poprzez sygnalizowanie mocy, która nie znajduje ujścia, jest stłumiona, za potężna na niewielkie przestrzenie galeryjne, dusi się w nich (tutaj wymieniłabym sztukę Leona Tarasewicza i Grzegorza Klamana), czy wreszcie trzeci – poprzez ujawnianie zdystansowanego, biernego obserwatora, a nie aktywnego podmiotu wydarzeń (co widać w twórczości Wilhelma Sasnala czy Dominika Lejmana).

Kwestia męskości sytuowała się do tej pory raczej na marginesie refleksji o sztuce. To artystki przecież doprowadziły do tego, że zagadnienie płci zaczęło być podejmowane przez badaczy, bo to kobieta, uczestnicząc w życiu publicznym, musi się z płci tłumaczyć. To jej płeć jest od razu dostrzegana, przesłania ona wręcz dokonania autorki, mężczyzna zaś jest po prostu artystą i nie musi opowiadać jak się czuje jako mężczyzna-artysta i czy nie cierpi na tym jego rodzina[2]. Dopiero w ciągu lat dziewięćdziesiątych, powoli, zaczęto ujawniać płeć autora i roztrząsać kwestie z nią związane. Jedną z wczesnych prac poruszających tę tematykę, był dyplom Jacka Markiewicza z 1993 roku, obroniony w pracowni Grzegorza Kowalskiego na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP. Była to praca o ojcostwie i synostwie, pojmowanym jako globalna idea, ale także i jako osobiste doświadczenie autora pracy, mówiącego w niej wprost od siebie. Praca ta, odczytana jako obrazoburcza, nie doczekała się głębszych interpretacji swoich wątków.

II

Nim jednak zaczniemy przyglądać się artystom i ich dziełom, zastanówmy się nad tym jakie właściwie modele męskości obowiązują dzisiaj, kiedy wzór wojownika, obrońcy, budowniczego, czy też – może ten należało zresztą wymienić na początku – spiskowca, tracą swoją ważność. Z nich wszystkich najlepiej miewa się budowniczy, zwróćmy uwagę na to, że wiąże się on także z miejscem mężczyzny jako twórcy kultury. Polska od roku 1989 ciągle się buduje. Słowa o zapaści budownictwa mieszkaniowego, które słyszymy od połowy lat dziewięćdziesiątych nie odnoszą się przecież do inicjatywy prywatnej. Wystarczy przejechać kawałek Polski, by się przekonać naocznie, ile powstaje nowych domów. Krajobraz Polski zmienia się diametralnie, domy stają się ładniejsze, zadbane i zamożne. Budowy te są inicjowane i prowadzone najczęściej przez mężczyzn, którzy przygotowują bezpieczne siedziby dla swoich rodzin.

W Polsce od początku transformacji ustrojowej kładziono oficjalnie nacisk na takie postawy, które akcentują zaradność i przedsiębiorczość. Pomijano natomiast to, co ostatnio omówione zostało w monograficznym numerze „Więzi", kwestię ojcostwa[3]. Z tym wiąże się oczywiście także brak nowego wzoru bycia synem. Relacje ojcowsko-synowskie przeżywają dzisiaj kryzys[4], to jest zresztą inna, prywatna twarz obwieszczanego w Polsce braku autorytetów. Z powodu transformacji załamał się sposób przekazywania doświadczeń i w ogóle tradycji pokolenia ojców pokoleniu wchodzącemu w dojrzałość.

Czy nastąpił już, zapowiadany między innymi przez poznańskiego socjologa kultury Zbyszko Melosika[5], kryzys męskości? Wydaje się, że jednak nie. Teza Agnieszki Graff, że żyjemy w młodym i prężnym patriarchacie prawdopodobnie jest trafna. Wcale nie musi kolidować z powszechnym w Polsce narzekaniem kobiet na słabych mężczyzn. Prężny patriarchat może przecież doskonale chronić ich właśnie interesy. Nie przeszkodzą temu dość na razie powierzchowne zmiany obyczajowe, które nie niosą ze sobą zmian mentalności[6].

Mimo, że **oni** lepiej czują się w sferze publicznej i z nią wiążą swoje ambicje, to tradycyjny projekt mężczyzny odpowiedzialnego, biorącego na swe barki wielkie zadania, broniącego swym życiem wartości, odchodzi w przeszłość. Zastępowany jest jednak raczej nie modelem mężczyzny łagodnego, uczuciowego, nieskorego do walki, tylko modelem profesjonalisty, specjalisty w wąskiej dziedzinie, technokraty, biznesmena, zainteresowanego dobrymi zarobkami i pnącego się po szczeblach kariery zawodowej. Taki mężczyzna jednak nie znalazł odbicia w sztuce.

III

W końcu lat dziewięćdziesiątych i na początku obecnego dziesięciolecia, powstało co naj-

mniej kilka prac wiążących problem polskości z refleksją nad męską kondycją, tożsamością mężczyzny-Polaka.

Praca Oskara Dawickiego *Inwokacja* (2002) odnosi się do istoty tego, co polskie. Do kanonu obrazów, pejzażu, jaki został zawarty w *Panu Tadeuszu*, do tego języka, który jest uważany za bezdyskusyjny wzorzec polskości. Praca ta istnieje w wersji billboardu i jako wydruki na zwykłych kartkach papieru. Polegała ona na prostym zabiegu. Dawicki wydrukował początkowe wersy *Inwokacji*, pozbawiając je polskich liter. Zamiast „ś", „ć", „ą" i „ę" pojawiły się dziwne znaczki, jakie widzimy w komputerze, gdy są problemy z kodowaniem tekstu. Przez to działanie *Inwokacja* stała się czymś obcym. Znajome słowa brzmiały dziwacznie, jak w nieznanym języku. Praca ta stała się więc czymś w rodzaju poezji wizualnej, gdyż nie liczyło się w niej odczytanie tekstu, a efekt przesunięcia, kiedy pozornie widzimy coś znanego, a jednak nieznanego. Niby poznajemy znany na pamięć od dzieciństwa tekst, a tymczasem okazuje się on tylko pod niego podszywać.

Oczywiście, można patrzeć na ten tekst po prostu jak na efekt błędu w zapisie. W tym kontekście praca jest komentarzem na temat globalizacji, środków natychmiastowej komunikacji powodujących powstawanie nowych języków, ale i ścierających z powierzchni ziemi stare tradycje. Przypominają mi się tutaj powracające stale dyskusje na temat kanonu lektur w szkole, czyli jak należy uczuć dzieci tradycji, żeby była ona dla nich żywa. Ze praca Dawickiego nie jest tylko działalnością nihilisty nastawionego na kwestionowanie wszystkiego, co wiąże się z wartościami, zwraca uwagę także to, że powstała w czasie, kiedy ledwie ucichł hałas wywołany ekranizacją *Pana Tadeusza* (1999). Film Andrzeja Wajdy, uznany za oczywiste arcydzieło, sprowokował uwagi o współczesnej adaptacji dzieła dziewiętnastowiecznego, mówienia przez aktorów w sposób naturalny tekstów pisanych trzynastozgłoskowcem. Daniel Olbrychski twierdził na przykład, że język *Pana Tadeusza* to sedno polskości, które stanowi powolnie i majestatycznie płynąca mowa. Dodatkowego znaczenia billboardowi Dawickiego przydawał fakt, że umieszczono go na ulicy Starowiślnej, w dawnej dzielnicy żydowskiej, czyli na krakowskim Kazimierzu. Efekt ten nie był chyba zamierzony, firma AMS, której własnością były billboardy, zapewne wybrała tę akurat z wolnych lokalizacji. Do dyskusji o polskości doszedł jednak dodatkowy element. Czym ona tak naprawdę jest, w jakim języku się wyraża, gdzie się lokuje: na Litwie? w żydowskim sztetl, w Bronowicach (wszak jesteśmy w Krakowie)?

Gdzie w tym bogactwie odniesień miejsce na męskość? Otóż, tradycyjne wzorce patriotyzmu były głównie męskie. W pracy Dawickiego to mężczyzna dokonuje symbolicznego rozbioru tej tradycji. Można wręcz założyć, ze zachowuje się wobec kanonicznie polskiego tekstu jak osobnik z innej planety, obchodzi się z *Inwokacją* bezceremonialnie, jakby jej nie znał i nie rozumiał.

Kuba Bąkowski stworzył film, w którym on sam maluje biało-czerwoną flagę. Tworzenie flagi to motyw spotykany wcześniej sztuce polskiej, na przykład w obrazie Włodzimierza Pawlaka z końca lat osiemdziesiątych *Polacy formują flagę narodową* (1989). Bąkowski jednak nie mówi bezpośrednio o zbiorowości. Jak wspomniałam, na tle flagi przedstawia siebie. W *Pracach malarskich* (2003), bo o tym filmie mowa, artysta, ubrany w czerwone spodnie na szelkach i białą bluzę, po prostu maluje dół białej ściany na czerwono, przerywając od czasu do czasu pracę, by pokręcić się w kółko i w uzyskanym w ten sposób stanie nieważkości wspiąć się na drabinę, a potem udawać orła na tle malowidła. Mężczyzna-malarz, ale raczej nie artysta, tylko fachowiec, tworzy flagę. Najpierw więc widać optymizm tej pracy, która powstała jakby na zamówienie pierwszego demokratycznego rządu w III RP – rządu Tadeusza Mazowieckiego. Wzywał on Polaków do przedsiębiorczości. Bąkowski jakby pokazywał, że to my sami jesteśmy Polską i tworzymy ją własnym życiem. *Prace malarskie* dotykają jednak także tematu sztuki. Mówią, że żadne tworzenie nie jest niewinne, każde jest nierozerwalnie uwikłane w politykę, nawet wbrew woli twórcy, który wolałby się bawić i tańczyć. Zagadkowe kręcenie się dookoła własnej osi można interpretować także jako oszołomienie, czy też ogłupienie aż do zatraty świadomości, pracą na rzecz tworzenia Polski. Utrudnione zaburzeniami błędnika próby udawania orła na drabinie (czyżby zainspirowane pieśnią *Orła cień*?) niepokojąco przypominają także ulubiony stan męskiej części Polaków: upojenia alkoholowego. Nie dorośliśmy do formy, jaką jest polskość, zda-

je się mówić Bąkowski we własnym filmie. Sam zresztą wygląda na nim nie na mężczyznę a na chłopaka, wyrośniętego, ale wciąż niedorosłego.

Inna praca Bąkowskiego, która mnie w tym kontekście interesuje, to film z atletą (2002). Mężczyzna o wyrazistej muskulaturze, w białym i czerwonym stroju (czepku i slipkach), dźwiga ciężary i ćwiczy pompki. W tle polska flaga. Mowa jest tutaj o współczesnym wcieleniu patriotyzmu, który jest raczej jego wynaturzeniem i który przejawia się w sporcie. To tutaj kwestia tożsamości narodowej jest nadal ważna – sukcesy sportowca rodaka czy też reprezentacji narodowej powodują histeryczne uwielbienie i entuzjazm tłumów. Praca ta przypomina także o zwyczaju stosowanym przez wiele państw, nie tylko najbiedniejszych czy opanowanych przez totalitarne reżimy. Przypomina mianowicie o propagandzie sukcesu, która była przemycana przez sport. Stąd enerdowskie hodowle lekkoatletek, bułgarskie – ciężarowców, chińskie – gimnastyczek i pływaków. Tymczasem związek męskości z tężyzną fizyczną jest niezaprzeczalny. Bąkowski pokazuje wysiłek, jaki towarzyszy ćwiczeniom fizycznym, katorżniczą pracę wykonywaną przez mężczyzn w celu osiągnięcia wymarzonej sylwetki. O tym też mówiła w swojej pracy *Wszechmoc II. Rodzaj: męski* Dorota Nieznalska (2000/2001), emitując w pustym pomieszczeniu dźwięki zwierzęcego skowytu, który okazywał się być rejestracja głosów z siłowni pełnej ćwiczących mężczyzn. Wracając do Bąkowskiego, jego praca dotyczy także wysiłku, jaki trzeba włożyć, by ukształtować się na mężczyznę, i by ukształtować się na patriotę, na Polaka.

Flagi dla III RP (2001) Grzegorza Kłamana to praca równie prosta jak poprzednie. Jest jednak silniej uwikłana politycznie. Te polskie flagi mają jeden element, którym odróżniają się od oficjalnych. Pomiędzy bielą a czerwienią znalazł się pasek koloru czarnego. Co to znaczy? Czerń symbolizuje żałobę. Czarny pasek na rękawie płaszcza czy na kołnierzu mówi, że zmarł ktoś bliski. Zabieg umieszczenia znaku żałoby ma podziałać perswazyjnie i retorycznie, obudzić czujność widza (trochę jak w *Inwokacji* Oskara Dawickiego) poprzez umieszczenie w znanym symbolu elementu obcego. Czerń może być żałobą po takiej wizji Polski, która nie została z jakichś względów zrealizowana i czego Klaman żałuje. Prowokuje do zadania pytania, o jaką wizję chodziło. Tutaj podpowiedź przynosi znowu czerń. Odnosić się ona może do koloru habitów kleru, do księżowskich sutann. Dlatego *Flagi* można odczytać jako wypowiedź antyklerykalną, jako protest przeciwko zawłaszczaniu Polski przez Kościół (choć artysta nigdy tego nie powiedział wprost). Ten protest można rozszerzyć także na wszystkie ciemne siły, dochodzące do głosu, różne odcienie nacjonalizmów, fanatyzmów, populizmów, po prostu „ciemnogród". Praca ta jest przykładem postawy obywatelskiej. Kłaman jako obywatel tego kraju czuje się współodpowiedzialny za miejsce, w którym żyje, próbuje je kształtować, głośno wyraża swoją krytyczną opinię i adresuje ją do innych.

Cykl malarski Rafała Bujnowskiego, *Graboszyce*[7] (2002) – przedstawia domy jednorodzinne. Są one świeżo zbudowane lub odnowione. Na swój sposób estetyczne, chociaż często rażą topornymi proporcjami i źle dobranymi kolorami dachów czy murów. W ten sposób malarz sportretował miejsce, w którym mieszka. Sportretował także jednak Polskę na naszych oczach przeobrażającą się w krainę pełną nowych gniazd rodzinnych, przeżywającą boom budowlany na dużą skalę. Nie dziwię się, że to mężczyzna namalował te dzieła męskich rąk budujących swe małe, naprawdę małe ojczyzny.

IV

Nie trzeba już dzisiaj konspirować, bronić ojczyzny i własnej godności. W czasach pokoju męskość nie musi być wyrazista. Brakuje dzisiaj wielkich idei, z którymi Polacy-mężczyźni mogliby się utożsamiać i budować własną tożsamość. Raczej aspołeczni, niektórzy zarzucają im nawet egoizm, pozostają przy własnej prywatności. Nie zapominajmy jednak, że Polska składa się z małych cząstek tego, co sami zbudujemy – mówią o tym w swoich pracach omawiani przeze mnie artyści.

Magdalena Ujma

[1] W latach osiemdziesiątych wiele artystek zniknęło ze sceny artystycznej z powodu na przykład założenia rodziny, braku sukcesów, pracy zawodowej, itp. Obecnie przestaje obowiązywać także inna przyczyna słabszego istnienia artystek na scenie artystycznej: marginalizowania tych, które mimo niewątpliwej jakości własnej sztuki stały w cieniu dokonań mężczyzn, o czym świadczy choćby historia Grupy Krakowskiej, choć i tu nie oby-

lo się bez wyjątków, jakim jest postać Marii Jaremy.

[2] Kwestię seksualizacji kobiet w życiu publicznym omawia obszernie Agnieszka Graff w swoim *Świecie bez kobiet* (2001).

[3] „Więź" (7/2003 – „Gdzie podział się mężczyzna?". Czy w ogóle powstał męski odpowiednik Matki Polki?

[4] Problem bycia synem i stosunku do ojca, dziedziczenia tradycji przez niego pojawia się u Mirosława Bałki.

[5] Problemowi temu poświęcony jest między innymi monograficzny numer „Czasu Kultury" (3/2002), zawierający tekst Melosika *Mężczyzna znika z horyzontu?*

[6] W Polsce wielkomiejskiej pojawia się inny model męskości. Kobiety zarabiają więcej, mają stałą pracę, mężczyźni zaś zajmują się domem i nieetatową pracą twórczą. Taki model prezentują na przykład modna rysowniczka komiksów Endo i jej chłopak, Marcin Cecko. Czy to rozwiązanie tak naprawdę wynika z równouprawnienia?

[7] Sam cykl i prace w nim zawarte, bywają różnie tytułowane.

Litwo! Ojczyzno moja! Ty jesteœ jak zdrowie;
Ile ci? trzeba ceniæ ten tylko si? dowie,
Kto ci? straci³. Dziœ pi?knoœæ tw¹ w ca³ej ozdobie
Widz? i opisuj? bo t?skni? po tobie.

Panno Œwi?ta, co jasnej bronisz Cz?stochowy
I w Ostrej œwiecisz Bramie! Ty, co gr%d zamkowy
Nowogr%dzki ochraniasz z jego wiernym ludem!
Jak mnie dziecko do zdrowia przywr%ci³aœ cudem
(Gdy od p³acz¹cej matki pod Twoj¹ opiek?
Ofiarowany, martw¹ podnios³em powiek?
I zaraz mog³em pieszo do Twych œwi¹tyß progu
Iœæ za wr%cone ¿ycie podzi?kowaæ Bogu),
Tak nas powr%cisz cudem na Ojczyzny ³ono.
Tymczasem przenoœ moj? dusz? ut?sknion¹
Do tych pag%rk%w leœnych do tych ³¹k zielonych,
Szeroko nad b³?kitnym Niemnem rozci¹gnionych;
Do tych p%l malowanych zbo¿em rozmaitem,
Wyz³acanych pszenic¹, posrebrzanych ¿ytem;
Gdzie bursztynowy œwierzop, gryka jak œnieg bia³a,
Gdzie panießskim rumießcem dzi?cielina pa³a,
A wszystko przepasane, jakby wst?g¹, miedz¹
Zielon¹, na niej z rzadka ciche grusze siedz¹.

Oskar Dawicki

[śmiech]...

Z Mirosławem Bałką rozmawia Rafał Jakubowicz

Rafał Jakubowicz: Cofnijmy się do końca lat siedemdziesiątych. Chciałbym zapytać, jaka jest historia rzeźby *Obejmujący się* z 1978 roku, pierwszej chyba twojej rzeźby, która powstała jeszcze zanim podjąłeś studia w warszawskiej Akademii, rzeźby, którą wyeksponowałeś w 1998 roku na wystawie *Hygiene* w Galerii Labirynt 2 w Lublinie (*Chore szyby i Obejmujący się*), a później jeszcze na wystawie *Be Good* w Barbara Gladstone Gallery w Nowym Jorku.

Mirosław Bałka: Rzeźba *Obejmujący się*? To była jedna z pierwszych rzeźb. Bardzo prymitywna technika; gips wycinany przy pomocy nożyka czy piłki do metalu. Te pierwsze rzeźby były bardzo małe. W większości mieściły się w dłoni. Czyli nie wykroczyłem poza wymiar ręki. *[śmiech] Obejmujący się* była chyba największą z tych, które zrobiłem. Takie były moje ówczesne możliwości finansowe. Później, na wystawach *Hygiene* i *Be Good* rzeźbę pokazałem w wersji „unowocześnionej". Była umieszczona w szklanym kloszu.

Rafał Jakubowicz: Były dwa klosze. Drugi był pusty. Rzeźba *Obejmujący się* została jak gdyby „przywołana".

Mirosław Bałka: Tak. Ważny był ślad. Rzeźba *Obejmujący się*, mimo że jeszcze zupełnie „nieświadoma", miała już podobny charakter jak rzeźby późniejsze, nawet niefiguratywne. Nosiła pewną dawkę egoizmu.

Rafał Jakubowicz: Mówiłeś, że w latach osiemdziesiątych musiałeś „rozbierać" własne prace, by z odzyskanego materiału zrobić następne. Nie dokumentowałeś ich, ponieważ nie miałeś aparatu fotograficznego. Co z tych wczesnych prac się zachowało? Kilka lat temu w Twojej pracowni w Otwocku widziałem przedstawienie głowy Brunona Schulza. Czy zechciałbyś opowiedzieć o swoich wcześniejszych, figuralnych rzeźbach, poprzedzających *Pamiątkę Pierwszej Komunii Św.*?

Mirosław Bałka: Sprzed *Pamiątki* zachowała się głowa Brunona Schulza oraz głowa Gombrowicza. Niestety, nie zachował się *Stańczyk który ocipiał*. To była ważna rzeźba, z czwartego roku studiów. Niewiele brakowało, by *Stańczyk* ocalał, ponieważ chciała go mieć Anda Rottenberg. Później wmieszał się w to Wojciech Włodarczyk, który zaczął prowadzić Muzeum Akademii Sztuk Pięknych. W rezultacie rzeźba nagle zniknęła. Poza tym jakieś drobiazgi. Kilka rzeźb z trzeciego roku studiów, w stylu Jana Kucza. Bardzo mało.

Rafał Jakubowicz: Zachowała się dokumentacja czy zupełnie o to nie dbałeś?

Mirosław Bałka: Zachowała się dokumentacja *Stańczyka*, ponieważ wtedy na studiach robiono dość dobrą dokumentację. Pracownię fotograficzną prowadziła bardzo sympatyczna Maria Prosowska. W Akademii nie wszystko odlewano w gipsie. O tym, która praca będzie odlewana, decydował profesor. Mam zdjęcia rzeźb z okresu studiów. Nawet rzeźb w glinie. Ułomna jest natomiast dokumentacja okresu tuż po studiach, który był dla mnie bardzo intensywny i ciekawy. Robiłem wówczas zwierzęta ze szmat. Są przypadkowe zdjęcia z czasów Neue Bieriemiennost. Bardzo wyrywkowe; ktoś coś tam zrobił. Dopiero od roku 1988 zacząłem dokumentować prace, co jest związane z nabyciem aparatu fotograficznego.

Rafał Jakubowicz: Jak wspominasz rzeczywistość lat osiemdziesiątych? Wystawialiście już wtedy jako Neue Bieriemiennost, w Galerii Wieża przy kościele św. Anny. Jaka tam wówczas panowała atmosfera? Podobnie jak Gruppa, nie chcieliście być identyfikowani ze środowiskiem „przykościelnym".

Mirosław Bałka: Wystawa w Galerii Wieża nie była wystawą kościelną. To była galeria prowadzona przez Joannę Kiliszek. Tuż przed naszą prezentacją odbyła się wystawa Gruppy. Tamtą ekspozycję otwierał ksiądz, który błogosławił Gruppę. A my tego po prostu nie chcieliśmy. To było miejsce obok kościoła. Przestrzeń w pionie. Stara dzwonnica. Kilka pięter. Każdy mógł wystawiać w swojej przestrzeni. Odbyła się tam *Wystawa Poświąteczna*.

Rafał Jakubowicz: W pierwszy wtorek po Wielkanocy.

Mirosław Bałka: Tak. Później była wystawa *Neue Bieriemiennost na rzecz pokoju*. Wtedy

rzucałem bumerangi w Dziekance, a Mirosław Filonik i Marek Kijewski wystawiali w Wieży. Nie było problemu eliminowania Kościoła, ponieważ do wystaw kościelnych nikt nas nie zapraszał. Do głowy nam nie przyszło, żeby w takich przedsięwzięciach brać udział, ponieważ te wystawy były z założenia wsteczne, smętne i smutne. A my w swojej działalności byliśmy jednak optymistyczni. Neue Bieriemiennost zakładała rozwój, czyli jakiś postęp. Obecność artystów w kościele wynikała wówczas przede wszystkim z powodów ideologicznych. A u nas była raczej zgrywa. W tym co robiliśmy był rodzaj wygłupu, zupełnie nie do przyjęcia przez wystawę kościelną. Chociaż była „zbiorówka", chyba w 1989 roku, w dużym, niedokończonym kościele na Ursynowie, którą zrobił Janusz Bogucki. Nie wziąłem w niej udziału. Uczestniczyli tylko Filonik i Kijewski. To była jedna z ostatnich wystaw kościelnych. Już nawet nie pamiętam, czy brałem udział czy nie? A może coś tam zrobiłem? Mam nadzieję, że nie[1]. *[śmiech]*

Rafał Jakubowicz: Unikaliście raczej miejsc oficjalnych, objętych bojkotem.

Mirosław Bałka: I tak, i nie. W 1986 roku wzięliśmy udział w wystawie *Figury i przedmioty*, którą zrobiła Anda. To była wspólna wystawa z Kołem Klipsa i Bednarskim. Myślę, że wtedy, kiedy zaczęliśmy wystawiać, bojkot już się zacierał, tracił znaczenie. To nie było to co, wcześniej. Na szczęście, w latach ostrego bojkotu byliśmy studentami. Wprawdzie na studiach robiliśmy akcje, jak na przykład *Kapliczka dla Andropowa*, które wywoływały u profesora drżenie serca[2].

Rafał Jakubowicz: Czy te akcje podczas studiów robiłeś razem z przyjaciółmi, z którymi później współtworzyliście Neue Bieriemiennost?

Mirosław Bałka: Tak. Był Filonik i Kijewski.

Rafał Jakubowicz: W 1986 roku uczestniczyłeś w zorganizowanej przez Ryszarda Ziarkiewicza wystawie *Ekspresja lat 80.* w BWA w Sopocie.

Mirosław Bałka: Dopiero co skończone studia. Nie było żadnej perspektywy. Miła obecność, ale nic poza tym. Zniszczone prace.

Rafał Jakubowicz: W tym czasie zaczęły się wasze relacje z Kołem Klipsa?

Mirosław Bałka: Poznaliśmy się z Piotrem Kurką, który był już wywalony z grupy. Koła Klipsa nie było w Sopocie. Zamiast Koła Klipsa... Jak się nazywała ta druga poznańska grupa?

Rafał Jakubowicz: O'Pa?

Mirosław Bałka: Tak. O'Pa była w Sopocie. W Kole Klipsa akurat się pokłócili. Potem zaczęliśmy jeździć do Poznania. Poznaliśmy Mariusza Kruka. Bliżej poznaliśmy się dopiero poprzez wystawę w Puławach, *Figury i przedmioty*. Ale to też było głównie wspólne picie. Dyskusja o sztuce tam nie miała miejsca, chociaż sytuacje były nad wyraz artystyczne. Bardzo kreatywne. Z Piotrem wymienialiśmy zainteresowania muzyczne. Wymienialiśmy się kasetami. Był to okres, kiedy muzykę nagrywało się z radia. Nikt nie miał pieniędzy, żeby sobie kupić płytę. A poza tym w Polsce tego nie było. Za granicą płyty były przeraźliwie drogie.

Rafał Jakubowicz: Jakie znaczenia miała dla ciebie wówczas muzyka rockowa, czy była źródłem inspiracji?

Mirosław Bałka: Na pewno. Wtedy dużo słuchaliśmy na przykład Milesa Davisa. Był to okres, kiedy Davis przyjechał do Warszawy z koncertem. Płyta *We want Miles*. Dużo słuchaliśmy The Clash, Sex Pistols, Deutsche Americanische Freundschaft. Intensywna mieszanka. Marek Kijewski miał bardziej ambitne „dojścia", jeśli chodzi o muzykę. Słuchaliśmy też Keitha Jarretta, Johna Lurie. Był też Mangelsdorf, niesamowity puzonista niemiecki. Czyli awangarda jazzowa. Obrzeża jazzu oraz punk. Z polskich zespołów na przykład Siekiera. Czyli mieliśmy „zacięcie", powiedziałbym, destruktywne. Słuchanie muzyki na studiach, na zajęciach rysunku, było bardzo istotną płaszczyzną wymiany poglądów. Później już większe złagodnienie.

Rafał Jakubowicz: W 1987 roku w klubie „Remont" w ramach akcji *Na rzecz wiosny* wystąpiliście jako Neue Bieriemiennost z towarzyszeniem zespołu T.Love.

Mirosław Bałka: Organizował to Krzysztof Stanisławski. „Fajansiarskie" wydarzenie. Miał grać jeszcze jakiś punkowy zespół, który się nie zgodził. Powiedzieli, że to jest „syf". I oni właściwie mieli rację. *[śmiech]* Wyglądało to dosyć naiwnie. Rzeźby zostały przeniesione z wystawy w Stodole, *Na rzecz Jeana Bedela Bokassy*. Dekoracja do koncertu. W czasie występu ludzie bezmyślnie zaczęli niszczyć prace. Ktoś coś ukradł. Poniewierka. Byłem tym strasznie zdegustowany.

Rafał Jakubowicz: Ale chyba sympatyczne wydarzenie towarzyskie?

Mirosław Bałka: Odebrałem to źle, ponieważ mimo, że moje rzeźby czasami ulegały zniszczeniu, nigdy takiemu, że oto ktoś mi niszczy prace. Niekiedy sam zmieniałem pracę w inną pracę. Ale fakt, że ktoś moje rzeźby niszczy czy kradnie, strasznie mnie zdenerwował. Dlatego tego wydarzenia w ogóle nie wpisuję do biografii. Było to w moim odczuciu wydarzenie negatywne, o którym chciałem zapomnieć. Poza tym, jeśli spojrzeć na T.Love, to jest to raczej obciachowy zespół. No może nie do końca... *[śmiech]*

Rafał Jakubowicz: W 1987 roku uczestniczyłeś w zorganizowanej przez Andrzeja Bonarskiego w pomieszczeniach dawnych Zakładów Norblina wystawie *Co słychać?*. W 1988 roku Bonarski zorganizował w pawilonie SARP-u wystawę dedykowaną Brunonowi Schulzowi. A w 1989 roku, również w Zakładach Norblina wystawę *Na obraz i podobieństwo*. Ekspozycje te zazwyczaj także pomijasz w swojej biografii. Dlaczego?

Mirosław Bałka: Chyba przez przypadek... Dobrze, że mi przypomniałeś. *Co słychać?* to była bardzo ważna wystawa.

Rafał Jakubowicz: Jedną z niewielu twoich rzeźb odlanych w brązie, jeszcze z czasów studiów w akademii, jest *Tapir*. Rzeźbę tę ma obecnie Anda Rottenberg. *Tapir* kiedyś spadł. Uległ zniszczeniu. Anda Rottenberg wspominała: *Chciałam by artysta ją naprawił. Ale on powiedział „no... ma przeżycia". I został tapir kulejący.* Podobnie postąpiłeś wobec rzeźby *Chłopiec i Orzeł*, zniszczonej podczas zorganizowanej przez Rottenberg wystawie *Rzeźba w Ogrodzie*, na terenie posesji SARP-u. Zreperowałeś ją, ale tylko częściowo. Naprawiłeś, ale tak, że uszkodzenia są widoczne.

Mirosław Bałka: Kiedy rana się zagoi – pozostaje blizna...

Rafał Jakubowicz: W latach osiemdziesiątych zrealizowałeś cykl rzeźb pomalowanych na czarno. Powstał wówczas między innymi *Kain* (1987).

Mirosław Bałka: Pamiętam, że po intensywnych kontaktach z Poznaniem, miałem etap malowania rzeźb na czarno. Obrzydliwy okres. Nie lubię tych pomalowanych na czarno rzeźb. Najchętniej bym zdrapał farbę. Ale one były faktem historycznym. Trudno. Są na czarno. Muszą zostać na czarno.

Rafał Jakubowicz: Czy wtedy właśnie zrobiłeś rzeźbę *Czarny Papież*?

Mirosław Bałka: Tak. Też czarny. Towarzyszyła mu czarna owca. Koniec świata. Nostradamus. Pech.

Rafał Jakubowicz: Jak i dlaczego doszło do zaprzestania wspólnych wystaw Neue Bieriemiennost? Czy to się w naturalny sposób wyczerpało? Nastąpiło zmęczenie?

Mirosław Bałka: Właściwie trudno powiedzieć. Chyba nastąpiło „zmęczenie materiału". Poza tym, gdy zaczęliśmy osiągać większą świadomość artystyczną, zaczęły się rodzić napięcia. Na początku wszyscy tworzyli podobne rzeczy. Potem – już po kontaktach z Poznaniem – miały miejsce jakieś podejrzenia. Podejrzenia o to, że ktoś od kogoś „zrzyna". Niezadowolenie. Atmosfera Poznania; oni jednak byli mistrzami jeśli o to chodzi.

Rafał Jakubowicz: To prawda... W przypadku Koła Klipsa nawet wyrzucanie z grupy...

Mirosław Bałka: No właśnie – wyrzucanie. U nas, myślę, atmosfera zaczęła się psuć, chociaż na pewno nie w takim wymiarze jak w Poznaniu. Podziały nastąpiły po wspólnej wystawie w Oslo. Okazało się, że Filon preferuje ryż, Kij makaron, a ja kartofle. Nigdy nie było dyskusji na ten temat. To się stało.

Rafał Jakubowicz: W Kole Klipsa był niemalże wojskowy rygor. W Neue Bieriemiennost było chyba więcej luzu?

Mirosław Bałka: Tak. Tam był reżym pruski. *[śmiech]* U nas też dochodziło do napięć. Czuło się już, że trzeba skończyć. W sumie byliśmy jedyną grupą, która rozwiązała się całkowicie spokojnie. Bez bólu. Nigdy później nie reaktywowała się. Ten element rozwiązania grupy był, wydaje mi się, dosyć spokojny. Łatwiej zrobić wystawę we trzech. Robiliśmy wystawy co miesiąc. W roku 1986: marzec, kwiecień, maj. Były to wystawy ważne. Wystarczyło zrobić trzy wystawy po kolei i już się mówi: „Tak, była Neue Bieriemiennost..." No była... To prawda, że była.

Rafał Jakubowicz: Działając w grupie można być nie do końca poważnym, nie ponosząc indywidualnej odpowiedzialności.

Mirosław Bałka: No, nie o to chodziło... Spotykanie się, przygotowywanie wystawy, wspólne chodzenie gdzieś przed wystawą, po wystawie. Czyli była to forma „przeżycia" po studiach w Akademii, nie smutnego, tylko, powiedziałbym, godnego. *[śmiech]* Bez poddawania się. Choć bez perspektywy, ale życia.

Rafał Jakubowicz: Gdy się śledzi twoją drogę twórczą, to można odnieść wrażenie, że rok 1990 był przełomem w twojej sztuce. Odbyła się wte-

dy wystawa *Good God* w Dziekance, która stanowiła zdecydowane odejście od figuracji. Wcześniej niezwykle ważną wystawą była *Rzeka* (1989), na której pojawiła się forma trumny. Prace z wystawy *Good God* pokazałeś – również w 1990 roku – na Aperto, ekspozycji towarzyszącej weneckiemu Biennale. Wtedy podjąłeś współpracę z Galerią Foksal, wcześniej z Galerie Nordenhake. Rok 1990 był więc przełomowy dla twojej sztuki. Ale był istotny także w sensie zaistnienia w międzynarodowym obiegu artystycznym. Czy dla Ciebie ów przełom dekad był rzeczywiście aż tak ważny?

Mirosław Bałka: Akurat to wydarzyło się w tych latach. Nie odbieram tego z perspektywy przełomu dekad.

Rafał Jakubowicz: Tak się zbiegło.

Mirosław Bałka: No, zbiegło się. Odejście od figuracji to właściwie *Rzeka*. A później była bardzo ważna wystawa, *Dialog*, w Kunstmuseum w Dusseldorfie. Wystawa polsko-niemieckich artystów. Z polskiej strony brali udział Leon Tarasewicz, Włodek Pawlak oraz Joanna Przybyła. Zrobiłem tam bardzo ważną pracę, *Oasis (fur Caspar David Friedrich)*, która teraz jest w kolekcji Tate Modern. *Good God* była potem. To był rok 1989.

Rafał Jakubowicz: Jeśli spojrzeć na twoją sztukę począwszy od *Pamiątki Pierwszej Komunii Św.* po ostatnie realizacje, można chyba dostrzec, że jest to konsekwentna redukcja środków do najprostszych gestów, niezwykle wymownych. Twoje rzeźby stają się coraz bardziej oszczędne.

Mirosław Bałka: *Pamiątka* była chyba „najbogatszą" rzeźbą. Może to wynikało z tego, że najdłużej nad nią pracowałem. Robiłem ją prawie przez pół roku. Teraz życie nie pozwala mi na to, by spędzić tyle czasu nad jedną rzeźbą. *[śmiech]* Może też prace nabrały pewnej oszczędności. Ale ostatnio zrobiłem kilka realizacji wideo. Myślę, że jest coś wspólnego, nawet jeśli spojrzeć na prace figuratywne, jak na przykład *Św. Wojciech*, dalej poprzez *Good God* czy później *Dawn, sza* albo *sweep, swept, swept* w Gladstone, po ostatnią wystawę *lebensraum*. Mimo, że materiały, środki wyrazu są różne... Są to prace zrobione przeze mnie. Wydaje mi się, że to widać. Czy to będzie film czy to będzie rzeźba. Myślę, że ten proces nie idzie w stronę redukcji. Jest to bardziej przetwarzanie różnych sytuacji emocjonalnych niż świadome dążenie do zredukowania środków wyrazu.

Rafał Jakubowicz: Na twojej indywidualnej wystawie w Zachęcie, *Around 21°15'00"E 52°06'17"N +GO-GO (1985-2001)* – myślę o części *+GO-GO*, która była grą z konwencją wystawy retrospektywnej – pojawiły się lastrykowe nagrobki wystaw. Do ich wykonania zaprosiłeś ojca. Czym było dla ciebie doświadczenie współpracy z ojcem przy przygotowaniu wystawy?

Mirosław Bałka: Poza wymiarem artystycznym, efektem, którym były wykute napisy, istotny był element współpracy rodzinnej. Ojciec po raz pierwszy w sposób aktywny uczestniczył w tworzeniu mojego dzieła sztuki. Wykonując działania zbliżone czy nawet takie same, jakie wykonuje przez całe swoje życie. To było istotne powiązanie. Poza tym obecność w tym wszystkim dziadka, ze względu na użycie materiału, czyli lastryko. Ważny był wymiar połączenia rodzinnego. W *+GO-GO (1985-2001)* był dziadek i ojciec, i byłem ja. To ważne w tej pracy. Myślę, że w tamtym momencie z ojcem się bardziej zbliżyliśmy.

Rafał Jakubowicz: W 2001 roku, podczas trwania wystawy *Pureza* w Galeria Juana de Aizpuru w Sevilli (gdzie wcześniej, w 1995 roku miała miejsce wystawa *Un Dia*, a w 1999 roku *mańana*) nagrałeś film wideo, który później pokazałeś w Zamku Ujazdowskim. Czy mógłbyś o nim opowiedzieć?

Mirosław Bałka: Zrobiłem film kamerą wideo, którą kupiłem sobie na czterdzieste urodziny. Od tamtej pory kręcę filmy. Film był prezentowany w Warszawie przy okazji cyklu wykładów *Moja historia sztuki*, organizowanych przez Pawła Polita. Zostało w nim zawarte moje spojrzenie na historię sztuki i na życie. Film był kręcony z dachu galerii Juana de Aizpuru. Galeria znajduje się w bardzo dobrym miejscu, jeśli chodzi o Wielki Tydzień, czyli Semana Santa. W Sewilli każdego dnia Wielkiego Tygodnia, aż do Wielkiego Piątku, krążą po mieście procesje, które zmierzają do głównej katedry. Galeria jest bardzo blisko. Z kościoła obok galerii wychodziła procesja, którą sfilmowałem. Moment wyjścia, kiedy wyruszają w drogę. I później moment powrotu. Czyli pełen „obrót". Wrócili wieczorem. Filmowanie ołtarzy z góry. Dzieci, tłum ludzi. Przedtem sfilmowałem moją wyprawę do muzeum, które jest bardzo piękne. Jest dużo obrazów Francisco Zurbarana, Jose Ribery. Patrzenie z wykorzystaniem zoomu. Czyli patrzenie

na detale dzieł. To było „przedsionkiem" filmu. Później kłócąca się para, sfilmowana z pewnej odległości. Bardzo smutna scena. Dalej procesja. Ostatnim zdjęciem w filmie był księżyc, pełnia księżyca. Już się kończyła taśma. Księżyc, który spada. Krótki fragment. Jakby „upadek" księżyca. Został on wykorzystany. Powstała praca pod tytułem *The Moon*. Była ona prezentowana u Barbary Gladstone, na wystawie *sweep, swept, swept*. Myślę, że w tym filmie jest jeszcze parę wątków, które mają wymiar artystyczny. Tak mi się wydaje. Większość moich realizacji wideo polega na wybieraniu detalu. Najczęściej to są pętle długości pięciu, dziesięciu sekund, ale istotne, które po przejrzeniu całego filmu nagle się „ukazują". Większość „filmowania" polega na emocjonalnym podejściu do rzeczywistości. Notowanie pewnych rzeczy. A później następuje moment selekcji i wyboru. Prezentacji w Centrum Sztuki towarzyszyły wyświetlane napisy. Film był pokazany na dużym ekranie. Poniżej stał telewizor. Zrobiłem komentarz słowny, czyli podpisy do pewnych sytuacji. Najczęściej proste słowa. Powstała dosyć ciekawa gra. Narracja. Niema narracja do tego, co się działo na ekranie.

Rafał Jakubowicz: Uczestniczyłeś w wystawach, których – choć nie były to wystawy indywidualne – nie sposób określić jako „wystawy zbiorowe". Były one rodzajem artystycznego dialogu, konfrontacją postaw. Myślę o wystawie *betong* z Antonym Gormleyem i Anish Kapoor w Konsthall w Malmö w 1986 roku. Myślę też o *displacements*, wspólnej wystawie z Doris Salcedo i Rachel Whiteread w Art Gallery of Ontario w Toronto w 1998 roku. Przede wszystkim zaś o *privacy*, wspólnej wystawie z Luc Tuymansem w 1998 roku w Fundaçao de Serralves, w Porto. Dalej o wystawach *Three Stanzas* z Robertem Goberem i Seamusem Heaneyem w ICA w Filadelfii oraz *Lost Paradise* z Zhang Huan w Galeria Presenca w Porto, które odbyły się w 1999 roku. Czym były dla ciebie te wystawy? Które uznałbyś za najważniejsze? Czy są to propozycje kuratorów, którzy dostrzegają pokrewieństwa? Czy raczej inicjatywa „wychodzi" od was – artystów, poprzez wcześniejszą znajomość, przyjaźń?

Mirosław Bałka: Bardzo różnie. Najczęściej jest to inicjatywa kuratorów. Aczkolwiek w przypadku wystawy z Luc Tuymansem była to osobista inicjatywa Tuymansa. Inicjatywy prywatne szybko znajdują kuratora, który jest czujny i dostrzega pewne relacje. Każda z tych wystaw była inną wystawą, zatem relacje były różne. Najbardziej intensywną współpracą była wystawa w Porto z Tuymansem. Wystawa z Zhang Huanem była już tylko inicjatywą kuratorską, nawet nie poznałem tego artysty. Ale wystawy z Doris Salcedo, z Robertem Goberem, z Rachel Whiteread były pozytywne. I na pewno konsekwencją tego są przyjaźnie artystyczne. Pewna wymiana energii, które są podobne, mimo, że widzenie jest inne. Okazuje się, że to, co jest „pod skórą" tych prac, jest bardzo bliskie.

Rafał Jakubowicz: Te wystawy mają dziwny status. Są jakby gdzieś pomiędzy wystawami indywidualnymi a zbiorowymi.

Mirosław Bałka: Tak. Dlatego z ciężkim sercem je wpisuję w pozycji „wystawy grupowe", ponieważ to nie były „wystawy grupowe"... Tylko jak już zaczniemy się tak rozdrabniać, trzeba będzie rozróżniać: „wystawy dwuosobowe", „wystawy trzyosobowe", „wystawy czteroosobowe"... *[śmiech]* Ale właśnie w przypadku tych ekspozycji staram się wpisywać w nawiasach nazwiska, żeby podkreślić, że ta wystawa była mniejszą wystawą, mimo, że nie indywidualną. Myślę, że to jest istotne.

Rafał Jakubowicz: W takie wystawy, które są artystycznym dialogiem, wkłada się chyba większe zaangażowanie, inny rodzaj energii.

Mirosław Bałka: Zdecydowanie. Na pewno.

Rafał Jakubowicz: Na wystawie *RUHE* (BWA, Zielona Góra, 2001) pojawił się murzynek-popielniczka. Czy zechciałbyś ujawnić historię tego przedmiotu?

Mirosław Bałka: Murzynek zawsze był w domu. To była popielniczka, która spełniała tylko funkcję dekoracyjną, ponieważ nikt nie palił papierosów. Murzynek, choć tandetny, stał obok kryształowych wazonów, na serwetce. Rodzice nie zwrócili uwagi na zupełnie inną estetykę. Tak więc miał on swoją godność. Towarzyszył mi przez wiele, wiele lat. W połowie lat osiemdziesiątych na Dworcu Centralnym w sklepie z pamiątkami zobaczyłem takiego właśnie murzynka. Postanowiłem kupić wszystkie popielniczki, które były w sklepie. Chyba dziesięć. Wcześniejszy model miał główkę z drewna, ten już z plastiku. Ale czapeczka oraz kolczyki były takie same. Jak kupowałem tę „rzeźbę", okazało się, że umarł główny dostawca. Był to człowiek, który dostar-

czał murzynki na całą Polskę. Smutna historia. Podobna sprawa jak z człowiekiem z Poznania, produkującym papier mydlany, którego odnalazłem i poznałem krótko przed jego śmiercią. Wczesniej był producentem książeczek z papierem mydlanym. Później zaprzestał tego. Wyprodukował papier mydlany, który był w katalogu z Łodzi i Eindhoven. To ciekawe historie... Są to energie, w których przecina się wyobraźnia artystyczna z rzeczywistością. Momenty tych przecięć są, wydaje mi się, bardzo istotne. Przynajmniej dla mnie.

Rafał Jakubowicz: Czy wystawa *Nachtruhe* w Galerie Nordenhake była odniesieniem do *Ruhe*?

Mirosław Bałka: Tak. To było połączenie wystawy *eclipse* z Kröller-Muller Museum w Otterlo z *Ruhe* z Zielonej Góry.

Rafał Jakubowicz: Dla interpretacji twojej sztuki przydatna jest znajomość autokomentarza, znajomość informacji, które pojawiają się w rozmowach-wywiadach, znajomość elementów biografii. To wzbogaca odbiór. Ukazuje tło. Przenosi sztukę z poziomu uniwersalnego na bardziej indywidualny. Materiały, których używasz, mają swoją „historię".

Mirosław Bałka: Nie przesadzałbym z tą znajomością. Przekaz, jaki niosą moje prace, jest „wysyłany" na pewnych falach. Odbiorca się dostraja lub nie. Komentarz nie rozwiązuje sprawy odbioru. Ale zdarzają się także takie sytuacje, jak na przykład „przepychanka" z Michałem Cichym na łamach „Gazety Wyborczej". Ktoś z Galerii Foksal powiedział człowiekowi, że mydełka na wystawie, to mydełka, których używała babka artysty, która zmarła. I nie spojrzał on na nie po prostu jako na używane mydełka. Nie napisałem przecież nigdzie informacji o babci. A facet zaczął nagle używać argumentu, że „artysta powiedział, że to są mydełka, których używała babcia", jako głównego elementu krytykowania dzieła, co wydawało mi się wtedy krzywdzące. Ktoś później wybierze sobie fragment rozmowy, którą właśnie prowadzimy, i postąpi podobnie. Nie umieściłem na wystawie kartki: „mydełka, których używała moja babcia, która umarła w roku tym i tym". Przecież tego nie robię. Mówię o tym, ale właśnie na płaszczyźnie rozmowy. Mówię, że to są mydełka, których używała moja babcia. Nie w celu sensacji, tylko informuję. To są fakty. Ale to nie jest miernik dzieła. To tak, jakbyś powiedział, że farba olejna wyprodukowana została z oliwy, a oliwa z oliwek, a oliwki rosły na przykład na wzgórzu w Jeruzalem. *[śmiech]* No i co? I jak teraz patrzysz na ten obraz? *[śmiech]*

Rafał Jakubowicz: Wydaje się jednak, że znajomość biograficznych faktów pozwala inaczej, wnikliwiej spojrzeć na dzieło i postawę. Interesujące jest przenikanie się dzieła z biografią, odnajdywanie w dziele śladów prowadzących do biografii.

Mirosław Bałka: No tak, ale nie jest to warunek konieczny.

Rafał Jakubowicz: Dla odbioru przesłania, jakie niesie twoja sztuka, przydatna jest także znajomość kontekstu miejsc, z którymi byłeś związany. Przede wszystkim Otwock. Ale także Warszawa. Mówiłeś, że w czasach studenckich, w trudnych chwilach, chadzałeś na Bazar Różyckiego?

Mirosław Bałka: Tak. Przyjeżdżałem na dworzec Warszawa Wschodnia. Byłeś kiedyś na tym dworcu?... Jest wyjątkowo obrzydliwym, brudnym, śmierdzącym, po prostu złym miejscem. Później chodziłem uliczkami Pragi, wzdłuż bardzo długiego budynku, naprzeciwko dworca. Najdłuższy budynek w Warszawie. Dochodziłem do bazaru Różyckiego. Szedłem ulicą Brzeską, gdzie w bramach czaili się złodzieje. Doświadczenie zobaczenia zła, tego straszliwego syfu, działało na mnie dosyć stymulująco. Wtedy nagle zauważałem, że moje problemy czy jakieś tam rozterki, skonfrontowane z tym złym realizmem, nie są żadnymi problemami. Odzyskiwałem czujność... Zapominałem o rzeczach, które sprawiały mi przykrość, które powodowały, że byłem smutny czy załamany. Nagle „wyprostowywałem się". Działało to w pewien sposób terapeutycznie. Oglądałem coś, co było już takim dnem, że człowiek – no, nie czerpał z tego energii, ale przyjmował wobec tego postawę obronną, która była postawą w pewien sposób pozytywną. Wiedziałeś, że tam nie możesz się na przykład przewrócić, bo by cię ktoś skopał... I po wyjściu z tego śmietnika jesteś już skoncentrowany... *[śmiech]*

Warszawa, 25 kwietnia 2003

[1] Artysta mówił o zorganizowanej przez Janusza Boguckiego wystawie *LABIRYNT – PRZESTRZEŃ PODZIEMNA* w Kościele Wniebowstąpienia Pańskiego na Ursynowie w Warszawie (wystawa trwała od 14 października do 2 grudnia 1989 roku). W wystawie uczestniczyli m.in. Mirosław Filonik i Marek Kijewski. Mirosław Bałka nie brał w niej udziału.

[2] *Modlitwa do głowy wielkiego bojownika na rzecz pokoju*. Praca powstała w związku ze śmiercią Jurija Andropowa,

zm. 9 lutego 1984 roku. Wystawę poprzedziło przeniesienie głowy przed Ambasadę ZSSR w Warszawie podczas zbierania podpisów w księdze kondolencyjnej. Akcja i wystawa odbyły się 13 lutego 1984 roku, w pracowni Jana Kucza, w gmachu ASP przy Wybrzeżu Kościuszkowskim, w Warszawie.

Mirosław Bałka (ur. 1958). Rzeźbiarz. Mieszka w Warszawie. Twórca pomnika ofiar katastrofy promu „Estonia" w Sztokholmie. Uczestniczył w 44. i 45. Biennale di Venezia, Documenta IX w Kassel, Biennale w Sydney, Liverpoolu i Sao Paulo. Autor wystaw indywidualnych m.in. w: Galeria Labirynt 2 (Lublin), Galeria Dziekanka (Warszawa), Galerie Nordenhake (Stockholm), De Appel Foundation (Amsterdam), Galeria Foksal (Warszawa), Galerie Peter Pakesch (Vienna), Museum Haus Lange (Krefeld), The Renaissance Society (Chicago), List Visual Arts Center / MIT (Cambrige), Galerie Marc Jancou (Zurich), Van Abbemuseum (Eindhoven), Muzeum Sztuki (Łódź), Galeria Juana de Aizpuru (Madrid), BWA (Zielona Góra), The Lannan Foundation (Los Angeles), Moderna Galerija (Ljubliana), Le Creux de L'Enfer (Thiers), Tate Gallery (London), Museum for Samtidskunst (Oslo), IVAM / Centre del Carme (Valencia), Kunsthalle (Bielefeld), London Projects (London), Barbara Gladstone Gallery (New York), White Cube (London), The National Museum of Art (Osaka), Galeria Zachęta (Warszawa), S.M.A.K. (Gent), Kröller-Muller Museum (Otterlo), Museum of Contemporary Art (Zagreb), DCA (Dundee), Duglas Hyde Gallery (Dublin), Fundacja Galerii Foksal (Warszawa), Galeria Starmach (Kraków). Jego prace – w czasie przeprowadzania tego wywiadu – znalazły się na wystawach: *Rituale* w Kunst Akademie (Berlin), *Phantom of Pleasure* w Neue Galerie (Graz) oraz 50. Biennale di Venezia.

Rafał Jakubowicz

Der Winter kalt und wild

Wokoło pustka, zima
i ujadanie psów
Nad głową eter, zima,
i chirurgiczny nów.
Stanisław Barańczak *Podróż zimowa*[1]

Widok parku albo fragmentu lasu z zamarzniętym, pokrytym śniegiem jeziorem lub stawem. Z przodu pnie wysokich drzew. Nic więcej. Długie ujęcie. „Pętla".

Trzy sarenki. Zamiast drzew charakterystyczne betonowe słupy. Na pierwszy rzut oka słupy wyglądają jak drzewa. Drut kolczasty. Intuicja podpowiada, że nie jest to ogród zoologiczny.

Ei Tranen, meine Tranen,
Und seid ihr gar so lau,
Daß ihr erstarrt zu Eise
Wie kuhler Morgentau?
(*Gefrorene Tranen*)[2]

Film był kręcony „z ręki". Świadczą o tym liczne drgnięcia, niestabilność obrazu. Przyczyną niemożliwego do opanowania drżenia rąk mogło być zmęczenie albo dokuczliwe zimno. Niemalże fizycznie wyczuwamy obecność autora w docelowym miejscu Zimowej Podróży.

Zachmurzone, ciężkie niebo. Szaro. Śnieg musiał spaść dawno, bowiem gdzieniegdzie widać grudy ziemi. Cisza. Swojskie (może nieco monotonne) krajobrazy. Ładne niczym pocztówki. Jest w nich jakieś piękno. I kojący spokój.

Wo find ich eine Blüte,
Wo find ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben,
Der Rasen sieht so blaß.
(*Erstarrung*)

W przeddzień otwarcia wystawy Mirosław Bałka znalazł w miejscowej gazecie tak zwane „zdjęcie dnia", na którym można zobaczyć dwie małe sarenki w trawie. Pod zdjęciem widnieje podpis: *Druga połowa maja i początek czerwca to okres, gdy przychodzą na świat młode sarenki*[3]. Zastanawiająca zbieżność.

Ich mußt' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,

Da hab ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.
(*Der Lindenbaum*)

Jelonki nie zwracają uwagi na obecność kamery. Stare ogrodzenie raczej nie stanowi dla nich przeszkody. Mogą się swobodnie przemieszczać. Są na swoim terenie, choć zupełnie nie pasują do reszty otoczenia. Trochę niepewne. Odpoczywają.

Jelonek. Samotność, strach, ofiara prześladowania, cel pogoni[4]. Filmu Disney'a Bambi *...niektórzy rodzice boją się pokazywać dzieciom. Poczciwy Disney zrobił rzecz, która nawet teraz, w dobie japońskiej animacji, wydaje się* – pisał recenzent „Gazety" w korespondencji z Cannes – *niebywale okrutna, bo realna. W filmie dla dzieci przedstawił symbolicznie traumę dojrzewania: ukazana jest śmierć matki-sarny, samotność dziecka, zima, po której nagle w jednym nagłym cięciu montażowym przychodzi wiosna, a wraz z nią dorosłość i miłość Bambiego*[5]. Hollywoodzka produkcja powstała w 1942 roku. W tym samym czasie w Polsce ruszyła fabryka śmierci, Birkenau. Co te fakty mają wspólnego? Już samo zestawienie wydaje się nadużyciem.

Manche Tran' aus meinen Augen
Ist gefallen in den Schnee;
Seine kalten Flocken saugen
Durstig ein das heiße Weh.
(*Wasserflut*)

Zimowa sceneria. Przeszywający chłód, choć powietrze zapewne przyjemnie orzeźwiające. Łatwo poddać się urzekającemu urokowi filmowych kadrów. Jest w nich coś oczyszczającego. Ale jest także coś, co niepokoi.

Ach, daß die Luft so ruhig!
Ach, daß die Welt so licht!
Als noch die Sturme tobten,
War ich so elend nicht.
(*Einsamkeit*)

Galeria Starmach to dawna bóżnica. W tej właśnie części Krakowa, na Podgórzu, było getto. Film nagrano zimą na terenie obozu zagłady w Brzezince (Birkenau). Świadomość tego faktu wywołuje u odbiorcy uczucie dyskomfortu. Wiadomo: Brzezinka – przestrzeń śmierci. Łagodne zimowe pejzaże, których dramatyzm był dotąd zakamuflowany, zmieniają wymowę.

Wcześniej film był prezentowany w Hachinohe w Japonii. Na północy Honsiu także bywa zima, rosną sosny. Czy tamtejsza sceneria przypomina spowity w śniegu lasek Brzezinki?

Vom Abendrot zum Morgenlicht
Ward mancher Kopf zum Greise.
Wer glaubt's? Und meiner ward es nicht
Auf dieser ganzen Reise!
(*Der greise Kopf*)

Na podłodze ustawiono trzy okrągłe blaty, obracające się wolno, w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara. Na każdym, z brzegu, pusty talerz. Biel talerzy i biel śniegu. Powolny, bezszelestny, niemalże idealny ruch kręgów kontrastuje z niekontrolowanymi drgnięciami filmowych kadrów. Jest dla nich swoistą przeciwwagą.

Barfuß auf dem Eise
Schwankt er hin und her,
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.
(*Der Leiermann*)

Podczas otwarcia wystawy, do przestrzeni ekspozycyjnej – z wewnętrznego dziedzińca, gdzie wstawiono fortepian – co pewien czas dobiegały przejmujące dźwięki muzyki Franza Schuberta. Pieśni, poezje Wilhelma Müllera *Winterreise* (stąd tytuł), wykonała kobieta, śpiewaczka.

Krahe, wunderliches Tier,
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?
(*Die Krahe*)

W 1827 roku, gdy Schubert rozpoczął *Winterreise*, zmarł Müller. Schubert odszedł rok później. *Podróż zimowa* była jednym z ostatnich jego utworów. *Schubert umarł bardzo młodo. Miał trzydzieści jeden lat. Są to pieśni* – mówił rzeźbiarz – *pełne niepokoju, roztrząsania dylematów duszy*[6]. Pieśni Schuberta zostały skonfrontowane ze zdjęciami, za których banalnością kryje się bezwzględność.

Mein Herz sieht an dem Himmel
Gemalt sein eignes Bild –
Es ist nichts als der Winter,
Der Winter kalt und wild!
(*Der stürmische Morgen*)

Jednym z filmowych obrazów-kadrów jest widok stawu do którego wrzucano prochy ludzi. Ale ten obrazek wygląda – powiedział artysta – *niegroźnie*[7]. Staw zamarzł. Przysypany śniegiem – milczy. Nic nie wskazuje na dramat, który się tu niegdyś rozegrał[8].

Auf einen Totenacker
Hat mich mein Weg gebracht.
Allhier will ich einkehren:
Hab ich bei mir gedacht.
(*Das Wirtshaus*)

Zamarznięty śnieg, który spadł poprzedniej nocy, leżał na ziemi i oblepiał drzewa. Mogła to być równie dobrze droga prowadząca do centrum sportów zimowych, cicha, czysta, zielona lub biała. Oczywiście większość tych pociągów nie miała okien, lecz były na pewno szpary w drzwiach i dziury w ścianach. Czy widok ten ich uspakajał? Czy mogli przypuszczać, że ten niewielki tor pośród pięknych drzew prowadzi do czegoś strasznego? – dociekała Gitta Sereny w książce *W stronę ciemności*.[9]

Lustig in die Welt hinein
Gegen Wind und Wetter!
Will kein Gott auf Erden sein,
Sind wir selber Götter.
(*Mut*)

Kadry z filmu Mirosława Bałki przywodzą na myśl kadry z filmu Clauda Lanzmanna *Shoah*. Z pozoru zwyczajne miejsca przechowują makabryczną pamięć. Widoki nie są neutralne. Co różni te pejzaże od innych, podobnych, tak charakterystycznych dla polskiego krajobrazu?

Winterreise *było dla mnie* – wspominał Mirosław Bałka – *prawdziwym fizycznym doświadczeniem. Podróżą zimową. Pojechałem specjalnie do Krakowa, a potem do Brzezinki. Bywałem w Oświęcimiu, ale nigdy wcześniej nie byłem w Brzezince. Było zimno. Kierowca czekał kilka godzin. A ja poszedłem na „wyprawę". Zmagałem się z przestrzenią, samotnie, w miejscu, gdzie tyle bólu się wydarzyło. To materiał bardzo poważny i ważny dla mnie. Nawet te sarenki, które tam biegają, nie są śmieszne. Są przestraszone. Nie spodziewałem się, że za drutami kolczastymi spotkam sarenkę...*[10]

Wunderlicher Alter,
Soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier drehn?
(*Der Leiermann*)

Milcząca tyraliera esesmanów stoi z wycelowanymi w nas pistoletami maszynowymi. Cierpliwie czekają, aż zbierze się całe komando. Rozglądam się. Sosny z pobliskiej kępy drzew zasypane są do połowy śniegiem. Wszędzie cisza[11].

Wszelkie ślady zatarł czas. Pozostał staw, drzewa, ziemia. Po raz kolejny spadł śnieg. Cisza.

Jonathan Webber skojarzył słowo Holocaust z tel olam – *„biblijnym określeniem miejsca, którego fizyczna przeszłość winna być na zawsze wymazana". Oznacza to, że Holocaust powinien pozostać dla nas na zawsze „pustym miejscem"; miejscem którego nie możemy* – pisał Frank Ankersmit w znakomitym eseju *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia – chcieć zawłaszczyć lub faktycznie zająć w sposób, w jaki historyk ma nadzieję zawładnąć czy wejść w posiadanie przeszłości za pomocą swoich metafor. Dyskurs pamięci jest dyskursem „wskazującym"* (indexical), *zwraca uwagę lub wskazuje przeszłość, otacza ją, ale nigdy nie próbuje do niej wniknąć*[12]. Ankersmit w swych rozważaniach przywołał postawę holenderskiego poety Armando, który przedstawia Holocaust [...] *nie przez łatwe i proste odwoływanie się do zbrodni popełnionych w obozach, ale przez obwinianie krajobrazu, drzew otaczających KZ-ty i ziemi, które były świadkami okrucieństw i które tym samym stały się wspólnikami zbrodni. Dostęp do Holocaustu jest w tym przypadku bardziej indeksykalny i metonimiczny niż metaforyczny. Metonimia faworyzuje zwykłą bliskość, szanuje wszystkie nieprzewidywalne wypadki naszych wspomnień i jest jako taka zdecydowanym przeciwieństwem dumnego, metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości. Metafora rości so-*

bie pretensję do trafiania prosto w istotę rzeczy, metonimia zaś wskazuje nam ruch ku temu, co się zdarza i przyległości wydarzenia – i tak dalej ad infinitum. *Zamiast wpychania (przeszłej) rzeczywistości w matryce metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości, metonimia ma cechę łączenia sieci skojarzeń zależnych od naszych osobistych doświadczeń z wieloma innymi czynnikami*[13]. *Winterreise*, podobnie jak poezję Armando, moglibyśmy rozpatrywać raczej w kategoriach metonimicznej przyległości aniżeli metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości. Aczkolwiek Mirosław Bałka nie obwinia, jak Armando, krajobrazu o to, że stał się wspólnikiem zbrodni. Ukazuje tylko realność miejsca. Zdawałoby się że będzie ono potworne – a jest po prostu zwyczajne. Prawie nie wzbudza podejrzeń.

W filmie Lanzmanna przestrzeń życia jest przestrzenią śmierci. Dla Bałki przestrzeń śmierci może być przestrzenią życia. Może zostać przywrócona życiu. W przestrzeni śmierci jest miejsce na życie. Jest krucha nadzieja. Nawet tutaj. Mimo wszystko.

© Rafał Jakubowicz, maj 2003

Mirosław Bałka *WINTERREISE*, Galeria Starmach, Kraków, maj-czerwiec 2003 (wystawa dedykowana Andrzejowi Szewczykowi)

[1] Stanisław Barańczak, *Wpadajcie jak po ogień*, [w:] Stanisław Barańczak, *Podróż zimowa*, Poznań 1994, s. 11.

[2] W tekście wykorzystano fragmenty oryginalnych tekstów Wilhelma Müllera, cyt. za: Wilhelm Muller, *Die Winterreise und Die schone Müllerin. Mit Zeichnungen von Ludwig Richter und einem Nachwort von Winfried Stephan*, Diogenes Taschenbuch, Zürich 1984.

[3] Por. „Dziennik Polski", ROK LIX Nr 117 (17 910), Kraków, Środa 21 V 2003, s. 2.

[4] Por. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 125-128.

[5] Tadeusz Sobolewski, *DEMOKRACJA I PORNO*, „Gazeta Wyborcza", czwartek 22 maja 2003, NR 118. 4329, s. 11.

[6] *WŚRÓD CIENI... I SARENEK*, z Mirosławem Bałką rozmawia Rafał Jakubowicz, *Mirosław Bałka. WINTERREISE*, kat. wyst., Galeria Starmach, Kraków 2003, s. 27.

[7] Tamże, s. 26.

[8] „Staw" na terenie KL Auschwitz II – Birkenau to jedno z miejsc, gdzie wsypywano popioły po zamordowanych ofiarach obozu. Por. Bohdan Rymaszewski, *Pamiętać będą pokolenia*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, 2000, ss. 35-36.

[9] Gitta Sereny, *W stronę ciemności. Rozmowy z komendantem Treblinki*, Warszawa 2002, s. 128.

[10] *WŚRÓD CIENI... I SARENEK*, z Mirosławem Bałką rozmawia Rafał Jakubowicz, *Mirosław Bałka. WINTERREISE*, kat. wyst., Galeria Starmach, Kraków 2003, s. 29.

[11] Miklós Nyiszli, *Byłem asystentem doktora Mengele. Wspomnienia lekarza z Oświęcimia*, Oświęcim 2000, s. 155.

[12] Frank Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (antologia przekładów)*, pod redakcją Ewy Domańskiej, Poznań 2002, s. 166.

[13] Tamże.

Teresa Chylińska

Dom rodzinny Karola Szymanowskiego*

I. Gniazdo
Dom rodzinny

Początek obecności szlachty polskiej na Rusi Kijowskiej dała podpisana w 1569 roku w Lublinie unia Korony z Litwą. (Jednym z uczestników owego historycznego aktu byl szlachcic Marcin Szymanowski, sędzia sochaczewski.) Wielkie Księstwo Litewskie zostało połączone z Polską unią realną – odrębne były urzędy centralne, skarb i wojsko, wspólny natomiast był monarcha, sejm i polityka zagraniczna. Południowo-wschodnią granicę Rzeczypospolitej wyznaczał Dniepr. Kudak był najdalej na południu położoną twierdzą. Po półtorawiecznej burzliwej historii ziem kresowych Rzeczypospolitej, zmaganiach z Tatarami, Turkami, po okresie walk z Chmielnickim (dla ogromu zniszczeń na wschodniej połaci tych ziem zwanych „ruiną"), Sasi, uwikłani w wojnę północną ze Szwedami, ratowali swe dynastyczne interesy zawierając sojusze z Moskwą. Skutkiem takiej polityki była coraz śmielsza militarna i gospodarcza ingerencja Rosji w sprawy Rzeczpospolitej. Po zwycięstwie Rosji nad Szwedami pod Połtawą w 1709 roku Ruś stała się terenem bezkarnych poczynań Moskwy: odrębność kozacka na Przeddnieprzu została całkowicie zniesiona (okrutnie zapisał się w historycznej pamięci „zhon", czyli wypędzenie ludu za Dniepr), krzepła rosyjska koncepcja utworzenia z prawobrzeżnej Ukrainy tak zwanej Małorosji. Za Augusta III nie wykorzystano, niestety, szansy politycznego wydźwignięcia Rzeczypospolitej w czasie wojny rosyjsko-tureckiej 1737 roku.

Z początkiem panowania Stanisława Augusta ziemie ruskie stały się widownią zbrojnego protestu konfederatów barskich przeciw moskiewskim gwałtom. W 1772 roku w pierwszym rozbiorze Polski Rosja zagarnęła polskie Inflanty i część województw północnych. Przygotowywane radykalne reformy Rzeczypospolitej głęboko podzieliły posłów Sejmu Czteroletniego (1788-1992) – najbardziej konserwatywnie usposobione okazały się ziemie ruskie. Za sojuszem z Rosją opowiedziało się wielu możnowladców, ze Stanisławem Szczęsnym Potockim i Ksawerym Branickim na czele, bliski im byl ideolog starego republikanizmu szlacheckiego Seweryn Rzewuski. Ich to odpowiedzią na Konstytucję 3 Maja 1791 roku była stworzona następnego roku w Petersburgu konfederacja targowicka. W 1793 roku dokonał się drugi rozbiór Polski, w którym Rosja zagarnęła województwa kijowskie, bracławskie, podolskie i wschodni pas wołyńskiego. W dwa lata później, w 1795 roku, po stłumieniu powstania kościuszkowskiego, w trzecim rozbiorze dokonała się ostateczna likwidacja państwa polskiego.

Przez dwa przeszło stulecia na ogromnych obszarach przyłączonej Rusi (nie mających sobie równych w Polsce centralnej) powstawały iście królewskie fortuny magnatów ruskich (Wiśniowieckich, Ostrogskich, Zasławskich) i polskich, przybyłych z ziem koronnych; z biegiem czasu wygaśli Sobiescy, Koniecpolscy, wzrośli zaś w znaczenie Lubomirscy, Jabłonowscy, Czartoryscy, Tyszkiewicze czy Sanguszkowie, potem przyszli Rzewuscy, Poniatowscy, Potoccy, Braniccy. Z końcem XVIII wieku hetmanów koronnych Branickich i Potockich zwano królami ruskimi (dobra Szczęsnego Potockiego wraz ze starostwami obejmowały 3 miliony morgów, w tym przeszło milion ziemi ornej; Braniccy rządzili ogromną Białocerkiewszczyzną). Włościanom działo się w tych latyfundiach dobrze, znaczna ich część przed końcem XVIII wieku została wyzwolona. Pomimo niespokojności czasów ostatnie trzy dziesiątki lat XVIII stulecia były okresem bardzo intensywnego ruchu osadniczego szlachty polskiej na wschodnich połaciach ziem ruskich.

Osadnictwo gorąco popierali wielcy magnaci, których latyfundia były często po prostu nie

* Rozdział z przygotowywanej przez Autorkę monografii o Karolu Szymanowskim. Praca realizowana przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury.

zaludnionym i niezagospodarowanym pustkowiem. Powstawały nie tylko osady polskie, ale całe ich okolice. W powiatach żytomierskim i owruckim niezliczona ilość gminnej szlachty osiedlała się w dobrach bogatych obywateli ziemskich, dziedziców i zastawnych dzierżawców. Podnosiła się gospodarka rolna, kwitł handel (jak na przykład w słynnym z jarmarków Berdyczowie Tyszkiewiczów), magnaci zakładali najpierw manufaktury, potem fabryki sukna, fajansów, broni itp. Prot Potocki, korzystając z powstania u ujścia Dniepru (1778) Chersonia, założył tam dom handlowy („kampanię polską"), zakupił kilka statków i wywoził na nich za granicę zboże. Opanowanie w 1780 roku przez Rosjan Krymu stało się kolejnym impulsem, który ożywił gospodarkę południowych ziem ruskich.

Po rozbiorach władze carskie początkowo postępowały z żywiołem polskim bardzo zręcznie i przemyślnie, dawkując restrykcje stopniowo i ledwie dostrzegalnie. Pamiętając o zawsze skutecznej zasadzie „dziel i rządź" umacniano nawet pozorną władzę szlachty nad poddanymi, pozostawiono sejmiki szlacheckie, zaakceptowano istnienie licznych polskich szkół zakonnych (bazyliańskich), zezwolono na założenie Liceum w Krzemieńcu. Średnia, a także i ta osadnicza, uboższa, szlachta na południowej Ukrainie – od Podola i Wołynia – umacniała się gospodarczo i kulturowo. Z początkiem wieku XIX wiele rodzin szlacheckich dorobiło się ogromnych majątków, by wspomnieć tylko Sobańskich, Brzozowskich, Jaroszyńskich czy Mańkowskich. Wznoszono pałace pełne przepychu i świetnych dzieł sztuki, gromadzono wielkie i cenne biblioteki, dbano o staranną, wykwintną edukację. Bogactwo wynosiło oczywiście owych magnatów ponad poziom życia średniej szlachty.

W drugiej połowie XIX wieku na Ziemiach Zabranych, poza kręgiem wyższego towarzystwa ziemiańskiego i średniej szlachty, na społecznej widowni pojawił się nowy odłam żywiołu polskiego: inteligencja, składająca się z wolnych zawodów, kół handlowo-przemysłowych, rzemiosła i drobnych pracowników. Podstawę bogactwa Podola, Wołynia i ziemi kijowskiej stanowił rozwijający się żywiołowo przemysł cukrowniczy (na ziemiach tych opanowany w 90 % przez Polaków, w całym cesarstwie w 50%). Niemal wszędzie stanowiska od dyrektora do majstra zajmowali Polacy. Ponieważ Polaków i katolików dotyczył carski zakaz handlu majątkami, wytworzyła się potężna klasa dzierżawców. Niemal cała rosyjska większa własność ziemska była gospodarowana lub administrowana przez polskich ziemian. Po wsiach – w podstawowej większości ruskich – zachowały się także duże skupiska szlachty czynszowej. Nieszczęśliwie ta drobna szlachta, przybyła tu z ziem centralnych Polski jeszcze w końcu XVIII wieku, zaniedbawszy przeprowadzenia nakazanego w swoim czasie dowodu szlachectwa, egzystowała w swoistym prawnym zawieszeniu; poddana rygorom rusyfikacyjnego ukazu o mieszanych małżeństwach – zewnętrznie chłopiała, jednak starała się podtrzymywać ojczystą mowę, zachowywać katolicką wiarę i bodaj najskromniejsze resztki szlacheckiej tradycji.

Na Ziemiach Zabranych wszystkich Polaków i poczuwających się do polskości jednoczyło poczucie narodowej wspólnoty i odrębności wobec Rosji, świadomość należnego prawa do wolności i samostanowienia oraz głębokie przeświadczenie, że ziemie, na których żyli, od stuleci były i pozostały własnością Korony. Nie zauważano jak gdyby etnicznej obcości żywiołu ludu ruskiego, stanowiącego trzon tamtejszej społeczności, ludu, który zawsze pozostawał we władaniu obcych – czy byli to Tatarzy, Turcy, Kozacy, Polacy czy Moskale.

Szymanowscy na Ukrainie wchodzić będą w bardzo dobre, jednak nie wysokie koligacje, a już ukrainnej zamożności nigdy nie zdołają dorównać. Unikalność tymoszowieckiego domu będzie innej natury.

*

„Zgodnie z Dekretem Jego Cesarskiej Mości.
[Pieczęć o wydaniu
dowodu osobistego
31 października 1895 r.]
Wyciąg z księgi metrykalnej, znajdującej się w Archiwum Konsystorza, odnośnie ochrzczonych w 1882 roku, w Parafii Śmilańskiej – następującej treści:

Tysiąc osiemset osiemdziesiątego drugiego roku, października dwudziestego pierwszego dnia, w Smilańskim parafialnym rzym.-katol. kościele przez wielebnego księdza Antoniego Marciszewskiego, proboszcza tejże Smilańskiej Parafii, z odprawieniem wszystkich obrzędów sakramen-

tu, ochrzczone z imienia Karol-Maciej, dziecię szlachciców gubernii Kijowskiej, Czechryńskiego powiatu, Stanisława Bonawentury Mariana i Dominiki Teodory Anny, z domu baronówny von Taube, Szymanowskich, ślubnych małżonków, syn, urodzony tegoż tysiąc osiemset osiemdziesiątego drugiego roku, września dwudziestego pierwszego dnia, we wsi Tymoszówce tejże parafii.

Rodzicami chrzestnymi byli: baron Karol, syn Karola von Taube, i Maria, córka Feliksa, Zbyszewska; obecni byli: baron Karol, syn Karola, von Taube (ojciec) i Honorata Majewska.

Że ten wyciąg z ksiąg wyżej wymienionej Parafii całkowicie zgodny i nie budzi wątpliwosci, zgodnie z podaniem szlachcica Stanisława, syna Feliksa Szymanowskiego, Łucko-Wlodzimierski Rzym.-Katol. Duchowny konsystorz wydaje i poświadcza

(-) [podpis nieczytelny]

(-) [podpis nieczytelny]

1886 rok"

Odnalezienie tego dokumentu pozwoliło rozwiać wątpliwości dotyczące daty przyjścia na świat Karola Szymanowskiego. Rok 1882 widnieje także na świadectwie szkolnym z 1900 roku, po skończeniu klasy szóstej, które wystawione było *Karolowi, Maciejowi* [...] *urodzonemu we wsi Tymoszówka gubernii Kijowskiej w dniu 21 września 1882 roku.* Jak wiemy jednak sam Karol Szymanowski utrzymywał z uporem, że urodził się w 1883 roku, ta właśnie data wpisywana była do jego kolejnych paszportów, ona również figuruje na wystawionym w Lozannie świadectwie zgonu. Bliski przyjaciel kompozytora, August Iwański, po ukazaniu się w 1938 roku zeszytu „Muzyki Polskiej" poświęconego Szymanowskiemu, pisał tak do jej redaktora prof. Adolfa Chybińskiego: *Szymanowski urodził się we wrześniu nie 1883, a 1882 roku. Datę o cały rok późniejszą przyjęto powszechnie zarówno we wszystkich życiorysach, wzmiankach itd., jak i w papierach osobistych, a powód zapewne jest w jakiejś pomyłce w paszporcie, którą Mistrz akceptował i której nie chciał prostować. W rozmowach ze mną wspominał o tym kilkakrotnie, dodając żartobliwie, że udało mu się odmłodzić choć o rok.* Zmiana daty nie mogła być spowodowana lękiem przed ewentualnym powołaniem do służby wojskowej w carskiej armii (z tego powodu „odmłodził" się o rok Ludomir Różycki w czasie studiów w Warszawie), ponieważ Szymanowski, wezwany w Elizawetgradzie w listopadzie 1903 roku przed komisję poborową, uznany został za niezdolnego do służby wojskowej i na zawsze z niej zwolniony.

Powtórzmy zatem raz jeszcze za metryką kompozytora: Karol Maciej, syn Stanisława i Anny Szymanowskich, przyszedł na świat w Tymoszówce 3 października 1882 roku (21 września starego stylu). Chrzest odbył się 21 października tego samego roku w kościele katolickim w Śmile. Przyszedł na świat jako poddany cara Aleksandra II.

Rodzinną ziemią Karola, jego małą ojczyzną, była najdalej na wschód wysunięta połać Rzeczypospolitej Obojga Narodów, Ruś południowa, na pograniczu województwa kijowskiego, bracławskiego i Zaporoża. Na starych mapach Tymoszówki szukać trzeba w gminie Aleksandrówka, powiecie czechryńskim, gubernii kijowskiej. Prawie że u wstępu do dzikich stepów Chersońszczyzny, gdzie Sienkiewiczowski Skrzetuski posłował do Tuhaj-beja, niedaleko od naddnieprzańskich Czerkasów. (Dziś jest to rejon Kamionka, obwód czerkaski.)

Najbliższe większe miasto, Elizawetgrad (dziś Kirowograd) oddalone było od Tymoszówki o 70 kilometrów, do najbliższej stacji kolejowej, Kamionki (przy trakcie Kijów-Odessa), jechało się 8 kilometrów. Ponieważ we wsi Tymoszówka była tylko malutka cerkiewka, do kościoła rzymsko-katolickiego jeżdżono 35 kilometrów do małego, ale starodawnego miasteczka, do Śmiły. (W Śmile chrzczony był Feliks i Karol Szymanowscy, tu znajdowały się groby prababki kompozytora, Antoniny Berensowej, i dziadka, Feliksa Szymanowskiego.) Do Kijowa było tyleż co do Odessy: 300 km z małym okładem. W 1772 roku wieś Tymoszówka weszła, wraz z ogromnymi dobrami Katarzyny Samojłowej, siostrzenicy wielkorządcy południowych kresów cesarstwa rosyjskiego Grigorija Potemkina, w posiadanie jej męża Lwa Denisowicza Dawydowa (1734-1801). Z czasem Dawydowowie oddali między innymi Tymoszówkę najpierw w zarząd, potem na własność Rościszewskim. To poprzez nich weszła w posiadanie Szymanowskich – prawdopodobnie pradziada kompozytora, Zygmunta Szymanowskiego.

Gdy urodził się Karol, panem Tymoszówki był jego jego dziad, Feliks Szymanowski. Ojciec kompozytora, Stanisław Szymanowski, gospodarował w majątku Orłowa Bałka, leżącym

w gminie moszoriańskiej powiatu aleksandryjskiego w gubernii chersońskiej (dziś jest to rejon znamieński w obwodzie kirowogradzkim) – niedaleko Tymoszówki. Do najbliższej stacji kolejowej, Znamionki, było 3 kilometry. do Elizawetgradu – 28 kilometry. Wczesne lata dzieciństwa Karola (podobnie jak jego starszego rodzeństwa, czyli Feliksa i Nuli) związane były z Orłową Bałką. Wieś Orłowa Bałka była niewielka: 56 zagród, zamieszkałych przez 307 mieszkańców. Majątek Szymanowskich (pod względem ilosci ziemi ornej zbliżony do Tymoszówki) leżał na szczycie wysokiego wzgórza, z trzech stron otoczonego przez spore stawy; ze wzgórza rozpościerała się rozległa panorama z jeziorkami, laskami i łąkami poprzecinanymi przez jary. Dom Szymanowskich był drewniany, jednopiętrowy, otoczony owocowymi sadami. Gliniasty i dość wilgotny teren spowodował być może, że Stanisław Szymanowski wolał Tymoszówkę od Orłowej Bałki. W 1889 roku zmarł (w Orłowej Bałce zresztą) Feliks Szymanowski, zapisując Tymoszówkę Stanisławowi Szymanowskiemu.

Tymoszówka, szlachecka wieś kołokacyjna (czyli podzielona na części należące do różnych osób), w 1900 roku miała czterech właścicieli. Byli nimi: Stanisław Szymanowski, Adam Rościszewski, Włodzimierz Wiśniewski i Wincenty Niemirowski. Wieś była znacznie większa od Orłowej Bałki; tutaj 363 zagrody zamieszkiwało 1739 mieszkańców w chatach porozrzucanych w dolinie nad brzegami trzech stawów. Największy znajduje się przy wejściu do wsi; wjeżdża się do niej w dół po spadzistym zboczu od strony Kamionki. Z lewej strony stał dwór Szymanowskich, jego okna wychodziły na przeciwległy brzeg stawu, na którym stała malutka XVIII-wieczna cerkiewka pod wezwaniem św. Dymitra. Ta cerkiewka przetrwała wszystkie burze historii i stoi do dziś. Okolice Tymoszówki to urodzajna równina poprzecinana głębokimi jarami; dwory Szymanowskich i Rościszewskich stały naprzeciw siebie, przedzielone dużym, pięknym stawem, do którego od strony Rościszewskich schodził duży park z lipami, świerkami i parterami. Ogród Szymanowskich dochodził do stawu z jednej tylko strony. Dwór Rościszewskich – okazały, piętrowy, murowany, był bogatszy, podobnie zresztą jak cały majątek, zarządzany umiejętnie i nowocześnie (posiadali na przykład traktor, czego nie chcieli Szymanowscy, namiętnie kochający konie).

Dwór tymoszowiecki – parterowy, rozłożysty, pokryty jasnym dachem, miał mnóstwo oficyn i przybudówek. Z dwóch stron otaczały go lipy i drzewa orzechowe, od zachodniej strony przez prawie całą długość biegła biała weranda obrosła dzikim winem. Dom tonął w kwiatach, tuż za nim rozciągał się dobrze utrzymany sad. Do domu podjeżdżało się od małego ganku ozdobionego drewnianymi arkadami. We wspomnieniach Iwaszkiewicza tak to wyglądało: *Taras przed werandą był obsadzony wysokimi balsaminami* [...] *były przepiękne, wielokwiatowe* [...] *od ganku na prawo, pomiędzy domem a bramą wjazdową* [...] *nie było zwyczajnych drzew* [...] *ani drzew owocowych, nie było również kwiatów* [...] *były tu łączki zielone, zasiane trawnikiem, nie specjalnie wygłaskanym, wyglądały jak górskie połoniny, a wśród tych łączek sterczały od czasu do czasu zespoły drzew iglastych i krzewów wiecznie zielonych, bardzo obce ukraińskiemu pejzażowi.* [...] *Swierki i tuje gromadziły się tutaj w ciemne grupy, w zespoły, które wyglądały jak dekoracje w Bayreuth* [...].

We dworze z przedpokoju wchodziło się do długiego korytarza, z którego drzwi prowadziły do pokojów sypialnych, następnie do wielkiej jadalni, za nią znajdowała się kwadratowa biblioteka, a potem wielki, pięciookienny salon. Z biblioteki wychodziło się wprost na dużą werandę, z niej, po stopniach, do właściwego ogrodu. Do stawu prowadziły szerokie ścieżki idące w zakosy (lub na przełaj tarasami). Wszędzie stały drzewa owocowe niezwykłych gatunków, zwykle latem obsypane wielką obfitością przepięknych i arcysmacznych owoców. (Tymoszówka słynęła z bałabuchów – owoców smażonych w cukrze lub miodzie, z migdałami i orzechami.)

O wielkości i wartości majątku Szymanowskich mówi detalicznie testament Stanisława Szymanowskiego z 8 lutego 1905 roku. Ilość ziemi, według planu z 1895 roku, wynosiła ok. 574 dziesięcin, czyli około 631 ha, zaś *czysty przychód z gospodarstwa w ostatnich latach wynosił 7500 rubli rocznie (po odliczeniu utrzymania domu, ogrodu, części usługi dworskiej, opału).* Na inwentarz żywy składało się w 1905 roku: 12 klaczy, 50 wałachów, 9 źrebaków, 1 buhaj, 16 krów, 3 byki, 4 cielice, 8 cieląt. Wartość części wsi Tymoszówka wynosiła 125 000 rubli. Majątek więc całkiem znaczny, gdybyż jeszcze prowadzony był gospodarną ręką... Tymczasem o Ty-

moszówce mawiano żartobliwie, że to majątek bardzo „uczony", że przeciętny obywatel ziemski bal się tam zaglądać, odstraszony zbyt wysokim poziomem intelektualnym jego mieszkańców, do czego nie przywykł. *Rozmowy o pszenicy, burakach czy kukurydzy kończyły się gdzieś w pół drogi do majątku Szymanowskich.*

A wzięło się to stąd, że dziedzic Tymoszówki, ojciec Karola, Stanisław Bonawentura Marian Szymanowski (1842-29 IX 1905), powołania do ziemiańskich obowiązków nie czuł. Po skończeniu gimnazjum w Kijowie bardzo pragnął wyjechać za granicę, studiować nauki ścisłe, do których miał i zdolności i zamiłowanie. Ale wola dziada i ojca była nieubłagana: Stanisław winien się poświęcić dźwiganiu podupadłej kondycji rodzinnego majątku. Nic to, że był utalentowanym muzykiem, gral biegle na fortepianie i wiolonczeli, że kochał literaturę i poezję, że umysł zaprzątała mu ukochana matematyka, astronomia i meteorologia. Że znacznie lepiej radził sobie z literaturą piękną niż z księgami buchalteryjnymi, a do Tymoszówki zamiast nowinek rolniczych sprowadzał przede wszystkim nowości literatury i poezji. Za to jemu dwór tymoszowiecki zawdzięczał wyjątkową atmosferę umysłowego pobudzenia, ciekawości artystycznej i otwartości. Z własnych przeżyć zachował żywe wspomnienie powstania styczniowego 1863 roku i represji, jakie po jego upadku spotkały niezliczone polskie rodziny i domy na Kresach.

Ziemie Królestwa Polskiego utraciły wówczas resztki swych autonomicznych uprawnień, stały się integralną częścią imperium, pogardliwie nazwane Przywiślańskim Krajem. Polakom na Ziemiach Zabranych odebrano wszelkie obywatelskie prawa. Dopiero w 1883 roku car Mikołaj II zezwolił większości polskich zesłańców na powrót z Syberii. Karol miał wtedy rok. Patriotyzm był więc nie tyle racją polityczną, co w ogóle racją istnienia, sposobem na godne istnienie. Nie mając własnej państwowości – pielęgnowano ideę Polski, pamięć jej historii i kultury. Nie zawsze wszakże było to łatwe; Polacy z zapadłych kresów, odsunięci od źródeł polskiej kultury, polskiego języka, urzędnicy, wojskowi, nierzadko zatracali nawet biegłość ojczystej mowy. Ci, którym dane było odwiedzać Tymoszówkę i spotykać jego gospodarza – postawnego, o pięknej, wyrazistej twarzy polskiego szlachcica typu podolsko-ukraińskiego – zanurzali się tu jak w krynicy najczystszej polszczyzny, w źródle narodowej tradycji. Stanisław Szymanowski wierność dziedzictwu przodków uważał za święty ogień, który sztafeta kolejnych rozbiorowych pokoleń winna sobie przekazywać. Jak święty, wyjaśnił to kiedyś młodemu Karolowi: *...gdyby nawet który z Twych poglądów był diametralnie przeciwny mojemu, potrafiłbym to znieść bez wielkiej przykrości – nawet w kwestii religii na przykład. Najboleśniejszym dla mnie byłoby, gdybym spostrzegł w Tobie brak miłości kraju* [...][1].

Ten łagodny i tolerancyjny człowiek pod jednym względem był nieustępliwy: za jego życia w Tymoszówce nie przyjmowało się Rosjan.

W 1874 roku trzydziestodwuletni Stanisław Szymanowski wprowadził pod dach swego domu w Orłowej Bałce młodszą o lat jedenaście małżonkę, Dominikę Teodorę Annę z Taubów (21 IV 1853 – 13 III 1943) z Krasnohurki. Pannę śliczną, o twarzy jakby zdjętej z antycznej rzymskiej kamei, posażną, dobrze urodzoną i skoligaconą. O muzykalności rodziny Taubów nie mamy specjalnych świadectw, poza tym, że jeden z wujów Karola, Adam Taube, komponował polki i dumki, które były nawet drukowane u Idzikowskiego w Kijowie i że jedna z sióstr Anny, Józefa, była całkiem biegłą pianistką. Pani Anna niby grała trochę na fortepianie, ale szczególnymi zdolnościami muzycznymi nie odznaczała się, natomiast stałe przebywanie pośród rzeszy muzyków w rodzinie uczyniło z niej świetną towarzyszkę syna w jego kompozytorskiej drodze. Bardzo przystojna, elegancka, z dużym urokiem towarzyskim, żywą inteligencją, oddana i kochająca żona i matka – łączyła cechy ziemianki dawnego pokroju, doskonale poruszającej się pośród niezliczonych koligacji, pokrewieństw i stosunków, a jednocześnie otwartej na formy cygańsko-artystycznego życia jej dzieci. Jej słabością i pasją były podróże: wizyty rodzinne, sąsiedzkie, podróże dla wywczasów i zdrowia od Morza Czarnego po Bałtyk, z czasem wyjazdy muzycznym szlakiem wykonań dzieł Karola – od Warszawy do Berlina i Wiednia.

Stryjowie i stryjenki, wujowie i wujenki Karola, i ich dzieci – w przeważnej części rozlokowani w tej samej gubernii kijowskiej – pozostawali ze sobą w najściślejszej rodzinnej zażyłości, taki zresztą był styl życia na tych rozległych ziemiach.

Stryjenkę miał Karol jedną: siostra ojca, Maria z Szymanowskich (Mynia, zwana „Optymisią", zmarła 1935), wyszła za Ksawerego Zbyszewskiego, z ich czworga dzieci Feliks (Felo, 1881-1935) i Hieronim (Nuno,) towarzyszyli Karolowemu dzieciństwu i wczesnej młodości. Stryjów natomiast było trzech: Józef, Jan i Marcin. Trzy córki stryja Józefa (żonatego z Kozubowską) od dzieciństwa wiele czasu spędzały w Tymoszówce, syn Jana (i Marii hrabianki Olizarówny) już nie. Najbliższy Karolowi był stryj Marcin (urodzony w 1856 roku w Balandynie, zmarł 21 I 1905 w Krzywym Rogu). W dziesięć lat po ślubie Stanisława Szymanowskiego, Marcin wziął za żonę szwagierkę – siostrę pani Anny, Józefę Janinę z Taubów (8 III 1856 – 1942). Nie tak urodziwa jak siostra, obdarzona była usposobieniem o wyjątkowej łagodności i słodyczy (*święty Franciszek*), grała biegle na fortepianie. Marcin (*kochany Marcinek*) był Stanisławowi chyba najbliższy z braci; obydwaj uzdolnieni muzycznie, czuli się gdzieś w głębi duszy artystami, w każdym razie obydwaj kochali sztukę, była im niezbędna do życia. Marcin Szymanowski, niewysokiego wzrostu, o rysach mniej od brata regularnych, jakby nieco bardziej nerwowych, z bujną falującą czupryną, żywy w ruchach, obdarzony był pięknym głosem i nieprzeciętną muzykalnością.

Wiemy już, że Feliks Szymanowski kariery artystycznej synów nie brał pod uwagę. Gdy Marcin skończył w Elizawetgradzie gimnazjum, został wysłany do Petersburga na studia inżynierskie w Instytucie Górniczym. Z dyplomem zdobytym w 1881 roku pojechał na Kaukaz, trzy lata spędził na pierwszej posadzie w Baku przy eksploatacji nafty. W okolicach Krzywego Rogu w roku 1872 zostały odkryte złoża rudy żelaznej, w 1878 roku przybył tu Polak inżynier Stanisław Kontkiewicz i z polecenia Departamentu Górniczego Ministerstwa Handlu i Przemysłu prowadził badania geologiczne. Odkryciami zainteresował się kapitał francuski, w 1881 roku powstało Francuskie Towarzystwo Akcyjne Rud Żelaznych w Krzywym Rogu. Pewną rolę w nakłonieniu Francuzów do zainwestowania kapitałów odegrała broszura autorstwa Marcina Korwin-Szymanowskiego *Notes sur Krivoi Rog*, wydana drukiem w 1880 roku w Paryżu. Do Krzywego Rogu przybył wtedy z Francji inżynier Stanisław Janicki (współpracownik Lessepsa przy budowie Kanału Sueskiego), został tam administratorem towarzystwa akcyjnego. Pierwszym dyrektorem Towarzystwa Krzyworoskich Kopalń Rud i Żelaza został wspomniany Kontkiewicz, a po nim Marcin Szymanowski. (W 1892 roku Marcin Szymanowski opublikował po rosyjsku obszerną rozprawę na temat rudy krzyworoskiej, jej zasobów i rozmieszczenia. „Gornyj Żurnał" 1892 t. 4 s. 72-97) Uruchomienie w 1884 roku kolei łączącej Krzywy Róg z Zagłębiem Donieckim spowodowało intensywny wzrost wydobycia rudy i żywiołowy wręcz rozwój przemysłu metalurgicznego.

W niedługi czas po ślubie (w 1884 roku) Marcinostwo Szymanowscy osiedli w Gdańcówce kolo Krzywego Rogu (około 100 km na południowy wschód od Tymoszówki, była to już gubernia chersońska). Świadkowie powiadali, że dom Marcinostwa Szymanowskich – bardzo zresztą zasobny – rychło stał się ogniskiem kultury, przyciągającym z dalekich nieraz stron krewnych i przyjaciół, który pragnęli pooddychać sztuką, poezją i muzyką. Inżynier Szymanowski był członkiem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, żywo angażował się w działalność organizacyjną. Gdy w 1902 roku Maria Konopnicka obchodziła 25-lecie pracy pisarskiej i zrodził się pomysł uczczenia jej zasług poprzez ofiarowanie poetce wymarzonego własnego domu – zawiązały się komitety jubileuszowe we Lwowie, Krakowie, Warszawie i Poznaniu. Najbardziej zasłużona dla sprawy była przyjaciółka poetki, Eliza Orzeszkowa, która w 1902 roku tak chwaliła obywatelską postawę współdziałających: *Ślicznie zarysowali się w tej sprawie pp. Jasiukiewicz z Kamienskoje, Szymanowski z Krzywego Rogu, Aleksander Mańkowski i parę innych osób.* Wywiązała się korespondencja na żywo interesujący Orzeszkową temat „emigracji zdolności", sądy Marcina Szymanowskiego zaciekawiły pisarkę: *To człowiek, jak z listów wnoszę, z bardzo wysokim poziomem umysłowym i moralnym*[2].

Z racji swych rozległych francusko-belgijskich stosunków Marcin Szymanowski często wyjeżdżał za granicę w sprawach akcjonariuszy Towarzystwa Krzyworogskich Kopalń – on to „po drodze" woził dzieci brata: najstarszą Nulę do lub z Pragi, gdy została tam oddana do szkoły sióstr Sacre Coeur, to wuj Marcin, a nie Stanisław Szymanowski, pojechał w 1901 roku z Karolem do Warszawy i rozmawiał z Emilem Młynarskim o muzycznej przyszłości bratanka.

Nie mając własnych dzieci, Marcinostwo Szymanowscy adoptowali dwie dziewczynki *spośród niemowląt uratowanych z fabryki aniołków głośnej swego czasu zbrodniarki Skubińskiej w Warszawie, gdy dorosły wyposażyli je i powydawali za mąż*[3].

Śmierć Marcina przyszła nagle i przedwcześnie – zmarł 21 I 1905 w Gdańcówce, podobno w trakcie balu. Miał lat 49.

Wujów i ciotek – mówimy teraz o rodzeństwie matki – było sześcioro. Pani Anna miała trzech braci: Karola (1843-1917), Edwarda (ur. 1848) i Adama (ur. 1859). W życiu Karola ważną rolę odegrała rodzina wuja Karola żonatego z Anną Zbyszewską (1863-1940) z Dachnówki (nad Dnieprem, nieopodal Czerkas). Wujostwo dość wcześnie przenieśli się do Elizawetgradu, a ich sześcioro dzieci: Anna (Anecia, 1886-1907), Karol (1888-1940), Ksawery (1890-1964), Józef (1893-1971) i Artur (1894-1977) utworzyli krąg najbliższych rówieśnych Karolowi. Z trzech sióstr Anny Szymanowskiej Józefa – o tym już wiemy – została Marcinową Szymanowską; z innych powodów bliski mieszkańcom Tymoszówki stał się los najmłodszej siostry, Heleny (przez najbliższych zwanej „Pesymisią", 1863-1944), żony lekarza Kazimierza Kruszyńskiego z Krakowa. Nie mógł się temu nigdy nadziwić krewny Kazimierza: *Któregoś dnia dowiedziałem się, iż syn ciotki Róży – Kazimierz, młody lekarz, żeni się z Helą Taubówną, najmłodszą siostrą Anny Szymanowskiej. Co skłoniło tego zepsutego, kapryśnego kobieciarza do poślubienia niełądnej lecz posażnej, cichej i spokojnej, ale prawej i zacnej panny – tego nikt nie mógł zrozumieć. Dziś, kiedy sobie przypominam minione dnie, myślę, że chyba muzyka była jakimś dziwnym swatem w tym małżeństwie. Hela grała na fortepianie wyjątkowo biegle, z dużym uczuciem, Kazimierz był prawdziwym wirtuozem, jako mistrz fortepianu może by większą zrobił karierę aniżeli jako lekarz, chociaż i na polu medycyny był wyjątkowo zdolnym fachowcem. Koncerty domowe, które urządzali co wieczór w ścisłym kole familijnym – stanowiły duchową sjestę dla przygodnych melomanów, lubowników poważnej muzyki, tak – niestety – rzadko w ówczesnym Krakowie słyszane.*

Kruszyńscy mieli dwoje dzieci: Annę (Nulkę) i Michała (1892-1939); po wyjeździe w 1903 roku do Lwowa małżeństwo niebawem się rozpadło. *Powodem było ohydne prowadzenie się Kazimierza, egoizm bezmierny i brutalność – dziwnie zresztą połączona z czarem obejścia salonowego. Hela z córeczką Anną wyjechała do Elizawetgradu i zamieszkała tam w domu będącym własnością Stanisławostwa Szymanowskich.* Syn *Kazimierza Kruszyńskiego, Michał, uczył się w szkołach krakowskich, ojciec nie cierpiał go, syn nienawidził ojca. Po jakimś większym nieporozumieniu* [...] *Michał uciekł z zakładu Pijarów, gdzie był umieszczony, i schronił się do naszego domu. Zaopatrzywszy go w ciepłą odzież (była zima) – wyprawiliśmy go do matki do Elizawetgradu, pod opiekuńcze skrzydła Szymanowskich*[4]. I tak Nulka z Michałem stali się niemal przyszywanym rodzeństwem Karola.

Czy Karol pamiętał swych dziadków? Dziadka Feliksa Szymanowskiego zapewne tak, zmarł on bowiem w 1889 roku, kiedy Karol miał siedem lat; daty śmierci babki Olgi nie znamy, przypuszczalnie jednak odeszła przed mężem. Dziadka ze strony matki, Karola Taube (17 IX 1812 – 8 XI 1891), trzyletni Karol zapamiętać nie mógł; długie życie natomiast stało się udziałem żony dziadka Karola (matki kompozytora), Michaliny Taube (1824–12 XI 1909). Po śmierci pana na Krasnohurce ojciec Jarosława Iwaszkiewicza, nauczyciel domowy Taubów, zamieścił w petersburskim „Kraju" taki oto nekrolog: *Ś. p. baron Karol Taube zgasł dnia 8 listopada 1891 r., w 80 roku życia, w majętności Krasnohórce, podolskiej gubernii, bałtskiego powiatu, pozostawiając w ciężkim smutku liczną rodzinę, zwartym kołem otaczającą jego łoże boleści w godzinę śmierci. Był to człowiek wielkiej pracy i zacności, świecący przykładem pośród społeczności, której członkiem był nie tylko z imienia. Była to prawdziwie chrześcijańska dusza, która, pomimo iż ciało nurtowała od kilkunastu lat nieuleczalna choroba; przy strasznych cierpieniach, zawsze z niewysłowioną pogodą i słodyczą znosiła katusze cielesne. Człowiek ten zawsze pogodnym umysłem i pełnym słodyczy uśmiechem, starał się usunąć wszelki cień boleści, nasuwający się mimo woli na oblicza otaczającej go a wielce kochającej rodziny. Cześć ci, zacny człowieku, coś niósł krzyż cierpień, w ślady Chrystusa, na Golgotę życia swego z takim się poddaniem, słodyczą i uległością, nie bacząc na to, iż nieraz w dodatku ostre ciernie głębokich moralnych cierpień kłuły twe nogi. Niech kilka tych*

słów płynących z serca człowieka, co patrzał nieraz w głąb ducha twego, zastąpi garstkę ziemi rodzinnej, rzuconej z oddala na grób twój. B.I. Owdowiała *babunia Misiunia* przeniosła się do córki w Tymoszówce i ona to przez wiele lat nadawała ton tymoszowieckiemu dworowi. Wraz ze Stanisławem Szymanowskim stała na straży szlacheckich tradycji, religii i dawnego obyczaju.

Jednym z bardzo kochanych gości w Tymoszówce była babcia Maria, rodzona siostra dziadka Feliksa Szymanowskiego, żona Michała von Blumenfelda. Gdy po 1863 roku rodzina Blumenfeldów osiedliła się na stałe w Elizawetgradzie, kontakt z rodziną Szymanowskich stał się jeszcze żywszy. Babkę Marię pamiętał Karol od najwcześniejszego dzieciństwa.

Pora opowiedzieć o rodzeństwie Karola. Dzieci było pięcioro; dwaj synowie – Feliks i Karol, i trzy córki – Anna (Nula), Stanisława i Zofia. Dzieci stanowiły sens i cel życia Anny i Stanisława, pragnęli je wyprowadzić na uczciwych ludzi i dobrych Polaków. *Kochajcie się zawsze między sobą, przez pamięć na Rodziców waszych, którzy was wszystkich i siebie łączyli w jednym uczuciu wielkiej miłości i przywiązania. Niech was nie rozdzielają nigdy przekonania, bo te każde z was, doszedłszy do pełnoletniości, może mieć swoje, trochę odmienne. Jedną mam pewność, tę, że żadne z Was nie popełni nic nieuczciwego, podłego w życiu – choćby przez pamięć dla nieskazitelnej uczciwości Ojca waszego, jego dobroci i jego dla was przywiązania.* [...] *ufajcie sobie, dopomagajcie wzajemnie czy to moralnie czy materialnie* [...]. *Pamiętajcie, że zgodą i solidarnością nie tylko rodziny, ale całe narody stoją.* – takie przesłanie zapisała Anna swoim dzieciom w 1911 roku A w roku 1919, gdy rodzina przyjechała do Polski, dodała: *Tak się cieszę, że uważam, że się zmieniacie w coraz gorliwszych Polaków i patriotów; nieraz dawniej martwiliśmy się z Papcią drogim, że nie umiemy w was dostatecznie rozwinąć tych uczuć, ale teraz mam nadzieję, że każde z was będzie z rozkoszą pracować dla dobra kraju swojego*[5].

Pierworodną była Anna, dla odróżnienia od matki zwana Nulą, urodziła się w Orłowej Bałce w 1875 roku, przeżyła rodziców i rodzeństwo, zmarła w Warszawie 9 I 1951 (w monografii *Cmentarz Powązkowski w Warszawie*, Warszawa 1984, s. 242 figuruje błędna data urodzenia: 1881). Cztery lata po Nuli, też w Orłowej Bałce, 30 I 1879 przyszedł na świat Feliks Marian. Zmarł w Warszawie 26 III 1934, pochowano go na Powązkach, wedle jedynego jaki się ukazał nekrologu: *w grobie rodzinnym*. Niestety nie zadbano o umieszczenie na grobowcu stosownej inskrypcji, tak że miejsce spoczynku Feliksa Szymanowskiego nie jest dziś znane. Karol byl od Feliksa młodszy o trzy lata: urodził się 3 X 1882 – jako pierwsze z dzieci w Tymoszówce.

Dwie młodsze siostry są dla biografa źródłem niemałych kłopotów. Stanisława, jak na śpiewaczkę przystało, datę urodzin starannie ukrywała, trudno więc się dziwić, że po śmierci artystki podawano daty najróżniejsze: Jarosław Iwaszkiewicz we wspomnieniu pośmiertnym napisał, że Stasia urodziła się w 1885 roku („Wiadomości Literackie"), Jerzy Waldorff w „Kurierze Porannym" natomiast, że *śp. Stanisława Korwin-Szymanowska przyszła na świat 1884 roku*, w „Świecie" znowu podano datę zupełnie z palca wyssaną: *Stanisława Szymanowska, urodzona w r. 1892*. Wiele lat później tenże sam Iwaszkiewicz powtórzył stanowczo: „Stanisława i Zofia Szymanowskie nas pewno urodziły się w Orłówce (Orłowa Bałka) [...]. Obie urodziły się przed 1898 rokiem – Stanisława w 1885, a Zofia w 1893. („Ruch Muzyczny" 1963, nr 3, s. 12) W swych rozlicznych wspomnieniach Jarosław przedstawia Stasię jako *starszą ode mnie o dziesięć lat* (a urodził się w 1884 roku)[6].

Istnieje wiarygodne świadectwo Magdaleny Otwinowskiej, która jako dziewczynka spędziła kilka lat w Tymoszówce, i która Stasię wspomina jako *trochę starszą* od Anusi Taube – urodzonej w 1886 roku. My dziś jednak dysponujemy tylko paszportem Stanisławy z lat międzywojennych, w którym zapisano, że jego właścicielka urodziła się w listopadzie 1889 roku w Tymoszówce. Według paszportu byłaby więc Stasia młodsza od Karola o siedem lat, według Iwaszkiewicza tylko o trzy; przeżyła brata o półtora roku, zmarła w Warszawie 7 XII 1936. Benjaminkiem rodziny stało się piąte dziecko Szymanowskich, Zofia, zawsze i dla wszystkich: Zioczka. I znów: Iwaszkiewicz utrzymywał, że urodziła się w 1893 roku, podobnie Madzia Nowicka, kuzyneczka wychowująca się razem z małą Zioką w Tymoszówce i Elizawetgradzie. Wiemy poza tym ponad wszelką wątpliwość, że na wiosnę 1911 roku Zioka skończyła pensję – jest mało

prawdopodobne, by miała wówczas lat 13. Cóż jednak począć, skoro jedynym dokumentem, jakim dziś dysponujemy, jest świadectwo zgonu Zofii, a w nim zapisano, że przyszła na świat *3 stycznia 1898 w Tymoszówce*. Zmarła w Świdrze pod Warszawą 25 XI 1946. Najstarszą Nulę i najmłodszą Zofię dzieliło ponad dwadzieścia lat, czyli dystans całego pokolenia! A Karol, gdy Zioczka przyszła na świat, był już poważnym kilkunastoletnim młodzieńcem. Całe życie będzie dla niej żywił uczucie szczególnej czułości, będzie ją otaczał ojcowską niemal opieką.

Stanisław Szymanowski w swej ostatniej woli prosił dzieci: *Utrzymać Tymoszówkę, miejsce mego urodzenia i ukochane przeze mnie gniazdo nasze rodzinne...* Tymoszowieckie gniazdo długo osłaniało i chroniło swe piękne pisklęta, nadszedł jednak zły czas, który gniazdo zniszczył, a młode ptaki rozproszył.

Teresa Chylińska

[1] Karol Szymanowski, *Korespondencja 1903-1919*, tom 1, Kraków 1982 s. 55-56.

[2] Eliza Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. VII, Warszawa 1971 s. 269 i t. IV Warszawa 1958 s. 103

[3] Marceli Nałęcz-Dobrowolski. *Urywek z mego pamiętnika*. Rękopis, Biblioteka Ossolineum. *Manuscripta Istituti Ossoliniani I. 14693*.

[4] Marceli Nałęcz-Dobrowolski, *op. cit.*

[5] Anna Szymanowska, *Testament*, Archiwum Kompozytorów XX wieku, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego.

[6] „Ruch Muzyczny" 1963, nr 3, s. 12; *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1976, s. 10.

Testament Stanisława Szymanowskiego spisany 8 lutego 1905 roku, pół roku przed śmiercią piszącego, która nastąpiła 29 września 1905 roku

Dokument przechowywany jest w zbiorach Archiwum Kompozytorów XX wieku Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, którego kierownikowi, Panu mgr Piotrowi Maculewiczowi, składam na tym miejscu serdeczne podziękowanie za wyrażenie zgody na publikację.
Rękopis liczy stron 29, na okładce dokumentu widnieje inskrypcja: „Testament naszego Papy I Stanisława Korwin-Szymanowskiego I Polski i rosyjski Zofia Szymanowska I Otwock, 19 sierpnia 1939 r". Zachowała się jedynie wersja polska. Tekst podajemy bez żadnych zmian w zakresie pisowni i interpunkcji.

W mojem rozporządzeniu prywatnem napisanem po polsku, w Dziale piątym na str. 25, jest wyrażona moja wola, tycząca się mego pogrzebu. – O woli tej chcę, by moja rodzina wiedziała natychmiast po mojej śmierci, przed zarządzeniem pogrzebu, które zwykle poprzedza czytanie testamentu. –

Proszę ją o tym uwiadomić. –

StSzymanowski

Testament.

W Imię Ojca i Syna i Ducha Świętego. Amen.

W tym testamencie wyrażam moją wolę istotną, niezgodną z treścią testamentu napisanego po rosyjsku 1 Lutego bieżącego roku i ułożonego dlatego tylko, by ułatwić ulegalizowanie mego spadku wobec praw wyjątkowych dla nas Polaków w Kraju Zachodnim. – A zatem proszę Cię, Nunciu moja najukochańsza i Was, dziatki najdroższe, Nulciu, Felczyno, Katotusiu, Stasieńko i Zioczko, o stosowanie się o ile możności do obecnego testamentu bez względu na testament rosyjski. –

Dział pierwszy – Mienie – (Cyfry przybliżone w rublach.)

Pozostawiam:

I. Część wsi Tymoszówki w ilości mniej więcej 500 dziesięcin i oceniam ją z budowlami folwarcznemi i dworskiemi, na[...?] nami, inwentarzem żywym i martwym, należnościami i zobowiązaniami tu wyliczonymi i nie wyliczonymi, ale mogącymi się wykryć w przyszłości, po 250 r. dziesięcina — 125.000

II. Dom w Elisawetgradzie przy ul. Bezpopowskiej, nabyty w 1898 r. od p. Oże za 12. 000 r., z powiększonym ogrodem i wszystkim, co jest przy nim 16.000

III. Dom tamże, nabyty w 1898 r. od p. Lichotyńskiej za 12.500 r.; wartość obecna, po odliczeniu polowy hypotekowanego na nim i na znajdującej się przy nim fabryce asfaltytu długu bankowi miejskiemu Elisawetgradzkiemu w ilości 4.500 r. z budynkami przy domu i placem pod fabryką, a bez części ogrodu przyłączonej do domu poprzedzającego — 5.500

IV. Polowa wartości fabryki asfaltytu, wniesionej na współkę z nieocenionym i nieodżałowanym bratem moim ś. p. Marcinem, – z kotłem parowym i innymi urządzeniami, a także [1 słowo nieczytelne.— 3.000

Uwaga. – Druga połowa powyższego długu hypotecznego została istotnie zaciągnięta na rozchody tej fabryki przez ś. p. Marcina; pożyczka jednak zawarta w banku na moje imię. – Procenta i spłat ewentualny długu powinny więc wobec banku ciążyć na mnie z tem, że rachunek ma być uregulowany przez spadkobierców ś. p. Marcina po połowie. Dokumentu nie posiadam; dług ten wszakże musi być zanotowany w papierach, które ś. p. Marcin po sobie zostawił. Wysokość procentów 7%, czyli od 9000 r. 630 r. a od 4500 – 315 r. Przytem począwszy od 1906 roku dług ten ma się amortyzować po 20% rocznie. Trzeba pamiętać o zapłaceniu w porę, – półroczna rata 28 Marca bież. roku. – (v. str.29)

V. Dom w Elisawetgradzie przy ul. Moskiewskiej, własność siostry mojej drogiej, Myni Zbyszewskiej, nabyty na moje imię.—

Uwaga. Mynia pożyczyła w 1903 r. na hypotekę tego domu u Anny Heger w Krzywym – Rogu 1.000 r., tymczasem prywatnie na podpis, jeśli się nie mylę, Marcinka, z warunkiem jednak zaciągnięcia odpowiedniego długu hypotecznego w którymś z banków i spłacenia Anny Heger, z procentami, których wysokości nie znam, a które prawdopodobnie Marcinek dotąd wypłacał.- Przed przeniesieniem więc domu formalnie na Mynię należy go założyć w banku hypotecznym na sumę, jaka będzie potrzebna do pokwitowania A. Heger z procentami, a także podatków i assekuracji za rok bieżący, spłacić te należności i dopiero wtedy ulegalizować własność Myni z długiem bankowym. –

VI. 120 akcji w Banku Bessarabsko-Taurydzkiego, złożone z filji Banku Państwowego Elisawetgradzkiej na moim specjalnym rachunku (książeczka No 37) po odtrąceniu ciążącego na nich długu [tamże?] Bankowi i wynoszącego na 1 Stycznia bieżącego roku 34758 r. 87 k. według bieżącego kursu 550 r. za akcję.– — 31.200

VII. Summa mego ubezpieczenia w Towarzystwie New-York – (polis No 1.033.661 — 20.000 14.930

VIII. Należności od różnych osób pewne (patrz dział czwarty testamentu) 836.60= 800

IX. Zbiory medali i monet, przechowujące się w Warszawie u Myni Zbyszewskiej i u Antykwariusza p. Bisier, niektóre z ksiąg i innych przdmiotów, mogących być sprzedanymi, jak n.p. zbiór Kalendarzy Gotajskich, a znajdujących się w Tymoszówce, około — 1.000

X. 2 bilety loteryjne pierwszej pożyczki premjowej złożone w filji Elisawetgradzkiej Banku Państwowego na moim specjalnym rachunku razem z akcjami Banku Bess.-Taurydzkiego (książeczka No 37) są własnością: jeden (19692/19) twoją, Nunciu, a drugi (19644/19) twoją, Nuleczko, jako dary ś. p. Dziada Marcina Berensa.

Uwaga 1 – (Do N. VI) Spis numerów Akcji Banku Bessarabsko-Taurydzkiego: Emisja II 7837, 7838, 7943. Em. VI –11170. 11171. Em. VIII – Od 13898 do 13901, od 14048 do 14051, 14503, 14228, 14629, od 14673 do 14680, od 15414 do 15416, 15609, od 15955 do 15964, od 15968 do 15974, 15987, 15988. Em. IX od 17961 do 17966 – Em. XI – od 20147 do 20154 – Em XII 21977. Em. XIII – od 22104 do 22108, od 22310 do 22312, od 22326 do 22355, 22607, 22608, 24622. Em. XIV – 27181. 27270, 27271 = 120 akcji.-

Należy pamiętać o akcjach nie mających już kuponów – jednej z obecnego roku, a kilku z przyszłego roku. –

Uwaga 2 – (Do No VII) Na polisie assekuracyjnym New-York'skim zrobiłem nadpis [po rosyjsku coś jak („pierieda.....??? ")] 26 Stycznia bież. roku.-

Według tego nadpisu oddaję całą summę (20.000 r.) po mojej śmierci tobie, Nunciu moja, a w razie twojej, nie daj Boże, śmierci, dzieciom po równych częściach za wyjątkiem Felcia. – Summa ta może być otrzymana we dwa miesiące po podaniu towarzystwu New-York aktu zejścia mego i polisu.

W tej mierze najlepiej może poinformować Edward kochany, jako inspektor New-Yorku. –

Uwaga 3. (Do No VI) W tych czasach mają przybyć do filji Banku Państwowego:

4680 r. za kupony akcij Bess.Taurydzkich i około 300 r. z Grange-Corvin (ostatni rozrachunek). – Te pieniądze przeznaczam najprzód na pokrycie mego długu w Banku Orłowskim (1500 r. na

podpisy twoje, Nunciu), a następnie na wydatki domowe i inne (3500 r.). – Na te wydatki będzie jeszcze: za pszenicę w Tymoszówce i inne Tymoszowieckie dochody – około 1.200 r., zadatek na buraki, 800 r. od Go[..?] ok. 300 r. Będzie więc razem około 6.000 rubli. –

Uwaga 4 (Do N o IX) Za ocenę monet trzeba będzie jeszcze zapłacić p. Bisier'owi, nie wiem dokładnie ile, ale prawdopodobnie około 100 rubli; ocena medali jest opłacona. –

Uwaga 5 – Innych ruchomości, jak srebra, malowidła, portrety, ryciny, meble wartościowe i inne przedmioty domowe i gospodarskie, nie obliczam tu w pieniądzach, jako nie podlegających obecnie sprzedaży; inwentarz zaś żywy i martwy przy folwarku Tymoszowieckim stanowi część integralną Tymoszówki.

XI – Różnica pomiędzy wkładami w fabrykę asfaltytu moim i ś. p. Marcinka do potrącenia z zysku przewidywanego fabryki w tym roku ———————————— 5.500

Uwaga Wkład w fabrykę asfaltytu według ksiąg fabrycznych do 1 Lutego b. roku, oprócz wypłaconych po połowie przez Marcinka i mnie na zakładowy kapitał 20.000 r., stanowi ogólną summę: 17913 r. 60 k., z których ja wniosłem 11732.39, a Marcinek 6181.21, czyli ja wniosłem więcej o powyższe 5.551,18 – w okr. cyfrach 5.550 r.

XII – Dochód przewidywany z tegorocznej kampanii fabryki asfaltytu ———— 1.870

Dochód ten obliczam, jak następuje: produkcja asfaltytu w pierwszem półroczu b. roku, zaczęta 2 Lutego: 4.000 p. i asfaltyt pozostający obecnie: 430 p. = 4430 p. po 3 r. 30 k. pud (po odliczeniu lakieru, komisji i ewentualnych frachtów) = 14.600 r., z których należy potrącić: na 1180 p. brakującej tektury a 2.10 – 2480 r., na 750 p. – brakującego paku a` 1.10 – 825 r., na 135 p. oleju a` 6 r. – 810 r., na zaległą pensję Wiejewicza do 1 Lutego b.r. 825 r., na koszta ogólne wyrobu 2900 r., czyli summa kosztów = 7840 r., a potrąciwszy pozostające jeszcze u klientów i w kasie fabrycznej około 2540 r., summa kosztów będzie 53.000 r. Odtrąciwszy ją od powyższego dochodu 14600, zostaje dochodu netto 9.300 r. Z tej summy należy potrącić wyżej wskazany (§ XI.Uwaga) dług fabryki mnie, wynoszący 5.551,18, zostanie więc do podziału między spadkobierców ś. p. Marcinka i mnie 3749 r. 82 k., czyli dla mnie, jak wyżej, 1874.41 – w okr. cyfrach 1870 r.

Uwaga 1 – Oprócz kapitału zakładowego fabryki asfaltytu 20.000 r. włożonych po połowie przez Marcinka i przezemnie, fabryka będzie winna po końcu tegorocznej wiosennej kampanii i potrąceniu wypłaconych nam pieniędzy (jak wyżej 5.551 r. 18 k. + 1874.41 mój dochód i +1874.41 dochód Marcina = 9300 r.) – 8613 r. 60 k. – po polowie, czyli po 4306.80 Marcinkowi i mnie. – Dopiero po spłaceniu tej reszty długu, która ma się i dalej wypłacać po połowie, zaczyna się czysty dochód, jeżeli fabryka będzie iść dalej. – Tym czystym dochodem postanowiliśmy ze ś. p. arcinkiem dzielić się jak następuje: od całego czystego dochodu ma się potrącać najprzód na moją korzyść 25%, jako część, należną mi za wynalazek, a reszta dopiero ma być dzieloną między nami po połowie. –

Uwaga 2 – Gdybym nie dożył do końca tej kampanii, radziłbym ci, Nunciu moja, mimo to ją skończyć. – Pieniądze potrzebne na jej prowadzenie, 5300 r. (§ XII) można by dostać tymczasem prywatnie pod ewikcję akcji Banku Bessar.-Taurydzkiego, które do Ciebie należeć będą, zanim się skończą formalności prawne, u którego bądź z naszych łaskawych przyjaciół, np. w Krzywym – Rogu.-

Zlikwidowanie fabryki przed ukończeniem kampanii byłoby bardzo niekorzystne, gdyż spowodowałoby stratę znacznej części włożonego w fabrykę kapitału; a wątpić nie można, że wszystek asfaltyt, który będzie na sprzedaż, można będzie zbyć, chociażby z rabatem. –

Uwaga 3. Co się tyczy sprawy dalszej działalności fabryki, albo zamknięcia jej ostatecznego, będzie ona zależeć od wielu okoliczności, jak od zbytu asfaltytu w tym roku, od urządzenia porządnej administracji biurowej i technicznej, od możności twojej, Nunciu, albo Felcia, zajmowania się tym interesem i t. p. – Jednakże wobec tego, że przy likwidacji większa część kapitału zakładowego przepadnie, kto wie, czy nie byłoby korzystnem prowadzenie dalsze interesu, osobliwie przy przeniesieniu fabryki do Tymoszówki, gdzie wszystkie warunki byłyby o wiele dogodniejsze. – I tak: budynki tanie, kapitał zakładowy mniejszy, więc amortyzacja niewielka, robotnik tani, a również opał ze słomy, pozbycie się podatków miejskich i uciążliwej in-

spekcji, pretensji sąsiadów itp. Transport przytem materiałów nie droższy niż tu, pomimo większej odległości od kolei; trzeba by tylko włożyć pewną sumę w koszta przeniesienia i installację.- Fabrykę Elisawetgradzką można by w takim razie albo zwinąć, czy nawet sprzedać razem z kotłem parowym; bo lokomobila Tymoszowiecka wystarczyłaby dla fabrykacji asfaltytu; maszynista zaś, czy to Wiejewicz, czy kto inny, mógłby doskonale trudnić się młócką i innymi rolniczemi sprawami podczas ferij asfaltytowych. –

Uwaga 4. Podczas udoskonalania wynalezionego przeze mnie asfaltytu, udoskonalania, w którem p. Augustyn Wiejewicz brał udział przeważny, wtedy kiedy pokładałem w tym wynalazku zbyt różowe nadzieje, przyobiecałem mu wypłacać czwartą część czystego dochodu z asfaltytu – nie krępując się wszakże żadnymi ani piśmiennemi ani ustnemi zobowiązaniami na przyszłość. Później p. Wiejewicz, widząc, że trudno jest rachować na na prędki i znaczny zysk z tego udziału w dochodzie, zaproponował mi znaczne powiększenie swego stałego wynagrodzenia (z 500 r. które pobierał w Tymoszówce do 1200 r. z zupełnem utrzymaniem). Propozycję tę przyjąłem, ale od tego czasu mam się za zwolnionego od mojej obietnicy wypłacania czwartej części zysku. –

Uwaga 5. Fabryce p. Jaskulskiego należy jeszcze za różne wyroby do spalonego młynu w Tymoszówce, a także do fabryki asfaltytu mojej i p. Sokolnickiego siedmset z czemś rubli, ale ja mam do p. Jaskulskiego i do p. Chrzanowskiego pretensje za niesumienne wyroby i za niedbały dozór przy budowie mojej fabryki (ze strony p. Chrzanowskiego) które mi przyczyniły straty bardzo dotkliwe.- Obecnie p. Jaskulski proponuje mi układ, podług którego mam mu wypłacić 400 rubli – Mam chęć z nim skończyć za 250-300 rubli z tem, żeby sobie zabrał wszystkie b[rech?]ty surowcowe, pochodzące z połamanych i niezdatnych przedmiotów. –

Uwaga 6 – Gdyby podczas tej kampanii nie sprowadzać nowej tektury i paku (po jednym wagonie obu przedmiotów), to dochód brutto równałby się 8680 rubli, rozchód 2400 r, a więc dochód netto wyniósł by 6280 r.

Uwaga 7. – Wszelkich bliższych wyjaśnień tyczących się fabryk asfaltytu można zasięgnąć u kochanego Boba Iwaszkiewicza, który księgi fabryczne prowadzi. –

Summa: Dwieście dziewięć tysięcy dziewięćset dwadzieścia rubli 209. 920

Dział drugi – Podział.

Wyżej wymienioną własnością rozporządzam się, jak następuje:

I– Felcio ma otrzymać Tymoszówkę z obowiązkiem ustąpienia Katotowi części ogrodu z budynkami wartości około 1.000 r. (patrz Uwaga 2.) i wypłacenia czworgu rodzeństwa, Nulci, Katotowi, Stasi i Zioczce po 16.000 rubli, czyli 64.000 rubli. Zostaje mu więc przy Tymoszówce 60.000 r.

Uwaga 1. Pomimo, że jestem wyznawcą równych działów i pragnąłbym, by wszystkie moje dzieci otrzymały równy udział w moim spadku, przeznaczam dla Felcia, dając mu Tymoszówkę, znacznie więcej, niż dla innych dzieci, a to dlatego, że Felcio, odziedzicza-jąc ją, powinien zadość czynić następującym obowiązkom:

a) Utrzymać Tymoszówkę, miejsce mego urodzenia i ukochane przeze mnie gniazdo nasze rodzinne z domem, obejściem i ogrodami, urządzonymi na większą znacznie skalę, niż ta, która by odpowiadała piątej części mego funduszu.

b) – Przyjmować Matkę, ofiarując jej chętnie pomieszkanie wygodne i zupełne utrzymanie, ilekroć i na jak długo Matka tego sobie życzyć będzie. –

c) Przychodzić ewentualnie z pomocą rodzeństwu i przygarniać tych jego członków, którzy by skutkiem nieprzyjaznego zbiegu okoliczności mogli tego potrzebować. –

d) Przyjmować gościnnie rodzinę na pobyt czasowy na wsi podczas, kiedy jej członkowie zapragną odetchnąć powietrzem wsi rodzinnej. –

e) Urządzić i utrzymywać w porządku część ogrodu Tymoszowieckiego, mającą – zgodnie z Uwagą 2, – należeć do Katota, a także w czasie jego tam pobytu, do jego żywienia [?], dawać mu utrzymanie zupełne. –

Uwaga 2 – Chcąc zaspokoić wypowiadane nieraz pragnienie Katota posiadania w Tymoszówce kawałka własnego gruntu, wkładam na Ciebie, Felciu, obowiązek wydzielenia mu bezpłatnego części niewielkiej ogrodu dworskiego z domem świeżo dla ogrodnika wybudowanym, według planiku naszkicowanego poniżej. Pozbycie się tej ziemi z budynkami (bo oprócz domu jest tam jeszcze loch i stajenka ze starej chaty przerobiona) nie będzie dla Ciebie, Felciu, uciążliwem, bo najprzód nie zepsuje wcale figury gruntów, następnie nie pozbawi Cię potrzebnych koniecznie we dworze budynków, których i tak będziesz miał ilość dostateczną; w końcu będziesz mieć dzięki temu mniejszy ogród do utrzymania. Wobec praw ograniczających dla nas Polaków władanie ziemią w kraju zachodnim, trudno może będzie uprawnić własność Katota; to też trzeba będzie zastąpić transakcję formalną umową dzierżawną długoterminową z tenutą opłaconą z góry, albo innym podobnym układem. – Skoro jednak, jak można przypuszczać, przy oczekiwanym zwrocie w kierunku polityki wewnętrznej rossyjskiej, prawa ścieśniające nas będą usunięte, wydasz Felciu Katotowi niezwłocznie dokument prawny na posiadanie tej ziemi. – Z drugiej strony wkładam na Ciebie, Katotku, obowiązek sprzedać, w razie potrzeby, ten kawałek ziemi komu innemu tylko w takim razie, kiedy Felcio nie zechce go odkupić za ofiarowaną przez nabywców cenę. –

Uwaga 3 – Dla zmniejszenia podatku spadkowego należy ocenić Tymoszówkę niżej daleko, niż wartość jej tu podana. – Minimalna cena, jaką przyjąć można, jest wartość dziesięciny gruntu, ustanowiona przez prawo dla danej miejscowości pomnożona przez ilość dziesięcin. –

Uwaga 4 – Według informacji powziętych u prawników z ulegalizowaniem testamentu tak należy postąpić: testament (rossyjski) podaje się do Sądu Okręgowego w tej miejscowości, gdzie mię śmierć spotka, wraz z metryką śmierci (w której powinny być wymienione wszystkie moje trzy imiona); Sąd Okręgowy wzywa spadkobierców przez ogłoszenie w gazecie urzędowej, dając im pół roku czasu dla wykazania swych praw do spadku; z tego terminu skorzysta tylko Felcio, który ma pozostać przy Tymoszówce, a Nuncia, Nulcia, Katot, Staśka i Zio nie dadzą o sobie wiedzieć. Wtedy, czyli po upływie około ośmiu miesięcy od podania testamentu, Sąd go zatwierdzi i Felcio zostanie prawnie uznany za jedynego dziedzica Tymoszówki. –

Uwaga 5 – Otrzymawszy prawnie Tymoszówkę Felcio ma zaciągnąć o ile możności najśpieszniej dług hypoteczny w Banku Ziemskim Kijowskim (albo w Szlacheckim – tańszym – jeżeli to będzie dozwolone) i wypłacić: Nuli i Katotowi (pełnoletnim) do rąk i Mamie dla Staśki i Zioczki (niepełnoletnich) 64.000 r., czyli po 16.000 r. dla każdego z czworga rodzeństwa. Radzę zresztą pomówić jeszcze z kimś kompetentnym, albo nawet polecić prowadzenie tych interesów dobremu i sumiennemu adwokatowi. –

Uwaga 6 – Sądząc z rachunków Tymoszowieckich w ostatnich kilkunastu latach, w których czysty przeciętny dochód z gospodarstwa wynosił około 7.500 rubli rocznie – (po odliczeniu utrzymania domu, ogrodu, części usługi dworskiej, opału, jako też tego, co mię kosztowało (w naturze) utrzymanie ś. p. Anieli Kobleńskiej) – mam nadzieję, że ty, Felczyno drogi, przy oszczędności, którą ci najusilniej zalecam, potrafisz się utrzymać względnie dostatnio. – Przy administracji oszczędniejszej i pilniejszym dozorze, przy energiczniejszem wynajdowaniu i wyzyskiwaniu możliwych nowych źródeł dochodu, które leżały dotąd odłogiem dzięki różnym okolicznościom, – jak n. p. brak sprężystości z mej strony, mieszkanie daleko od Tymoszówki i t. p. – można przypuścić, że dochód nawet się podniesie; gdyby wszakże to nastąpić nie mogło, a Tymoszówka nie dawała więcej, jak 6.000 r. przeciętnie, to i w takim razie, po odliczeniu procentów bankowych od sześćdziesięciu kilku tysięcy rubli, (przypuszczalnie cztery tysiące rubli z amortyzacją) zostałoby ci, Felciu, około dwóch tysięcy rubli na twoje osobiste wydatki. – To też mam nadzieję, że ty, chłopcze drogi, nie tylko nie stracisz Tymoszówki, ale owszem będziesz stopniowo wartość jej podnosić, zmniejszając przytem dług na niej ciążący. –

Uwaga 7 – Pozostawiając Ci, Felciu, zupełną zresztą swobodę działania, radziłbym wszelako zatrzymać Stefana ekonoma, którego znam jako człowieka dość uczciwego i bardzo dobrego rolnika. Bierze on rocznie 400 r., mieszkanie z opałem, prowizij, ile potrzebuje, utrzymanie kilku sztuk bydła (ilość bliżej nie określona, ale mniej niż ośm, licząc z cielętami), ogród i dwa kawałki ziemi w polu na basztan i na kartofle. – Zatrzymanie ogrodnika Greibera, chociaż go bardzo cenię, uwa-

żam za nieprawdopodobne, gdyż on rzadko drogo kosztuje – (z obowiązkiem pilnowania domu i obejścia rocznie 300 r., prowizje, pomieszkanie, opal, utrzymanie 2-3 sztuk bydła i kawałki w polu na basztan i kartofle); gdyby się jednak zgodził na mniejsze wynagrodzenie, albo gdyby jaką dodatkową wypełniał funkcję, kto wie czy nie warto by korzystać i nadal z jego usług. –

Uwaga 8 – Ilość wszystkiej ziemi, według planu geometry Tarasiewicza z 1895 roku, wynosi 574 dziesięcin 357 sążni kwadr. Ale z tej ilości należy odliczyć: a) placyk naprzeciw bramy wjazdowej do dworu, odebrany przez włościan = 1dz. 280 s.; B) Sadyba Filona Ko[???]enka przy ogrodzie dworskim, daną jego dziadowi Janowi przez ś. p. Ojca mego = 800 s.; c) Odcięte przez włościan przy domu i sklepie zajmowanych przez Szlomę Janowskiego około = 442 s.; d) Staw na mojej ziemi urządzony przez włościan = 3 dz. 710 s.; e) Kawał góry nad łączką dany Fedorowi Konarczukowi [?] za jego sadybę przy dworze, na której stoi obecnie dom ogrodnika = 1 dz. 600 s.; f) dwa kawały przy drodze do Aleksandrówki sprzedane włościanom = 6 dz. 82 s. – Suma 12 dz. 515 sążni. – Zostaje więc wedle tego rachunku 502 dziesięciny, czyli dla Felcia około 500 dziesięcin, odliczywszy ogród Katota. –

Uwaga 9 – Staw przy ogrodzie dworskim, zajmujący, jak wyżej, 3 dz. 710 s., zrobiony przez włościan za moim zezwoleniem ustnem i skutkiem nieopatrzności, którą sobie wyrzucam, bez żadnego rewersu z ich strony. – Chociaż jednak od czasu urządzenia grobli dziesięć lat od dawna już minęło, zdaniem prawników można by tę ziemię rewindykować, wytaczając włościanom proces w razie jakiegoś protestu z ich strony przeciw użytkowaniu stawu przez nas, – ponieważ tu chodzi właściwie nie o użytkowanie ziemi, a tylko o używanie przez nich wody. Wątpię wszakże, czy walczenie z włościanami o ten staw z wątpliwym rezultatem walki opłaciłoby zaostrzeniem stosunków, – dotąd dobrych – między dworem a nimi. –

Uwaga 10 – Lasu wszystkiego jest 35 dziesięcin, w tej liczbie lasu pięknego 40-letniego 26 dzies. 260 s., a młodego porębu 8 dz. 2140 s. – Posiadam od komitetu ochrony lasów zezwolenie na rotację trzydziestoletnią; według tego zezwolenia poręb następujący po wycięciu powyższych 8 dz. 2140 s. mógł mieć miejsce w 1897 roku w ilości około 11 [?] dziesięciny; tak że w obecnym roku można by już wyciąć około 10 dziesięcin. –

Uwaga 11 – Zobowiązania inne, które Felcio ma wypełnić objąwszy Tymoszówkę, należności od różnych osób i instytucij, które na niego razem z Tymoszówką spadają, a także inne szczegóły, tyczące się Tymoszówki, wymienione są z dziale czwartym testamentu. –

II. Nulcia, Katot, Staśka, Zioczka mają otrzymać od Felcia z Tymoszówki po 16.000 r. każde, czyli summę 64.000 rubli – i z summy assekuracujnej w Towarzystwie New-York po 4.000 r. każde, czyli summę 16.000 r. – Nadto Katot ma otrzymać od Felcia kawałek ogrodu w Tymoszówce z domem, wybudowanym dla ogrodnika w 1904 roku, lochem i starą chatą (według planiku na końcu testamentu), wartości 1.000 r. i w końcu ty, Nunciu moja jedyna, zechcesz dać ze swojego funduszu Nulci, Staśce i Zioczce na wyprawę, a w razie nie wyjścia za mąż którejś z nich gotówkę, po 3.000 r., Katotowi zaś, który otrzymuje powyższą ziemię od Felcia, 2.000 r. – Summa 11.000 r. – Dzieci więc nasze otrzymują: każde po 23.000 r., czyli wszystkie razem: — 92.000 r.

Uwaga. – Do wyjścia za mąż każdej z córek naszych i do ożenienia się Katota wszystkie należne im pieniądze mają zostawać w twoich ręku [*sic*], Nunciu, procenta zaś od nich będziesz wydawać stosownie do potrzeby. – Zresztą urządzisz się w tym względzie, jak ci się najlepszem wyda.

III – Nuncia ma otrzymać wszystko co pozostanie po wydzieleniu dzieci, a zatem:

1) Dom w Elisawetgradzie (§ II)	16.000
2) Dom w Elisawetgradzie (§ III)	5.500
3) Połowa wartości fabryki asfaltytu (§ IV)	3.000
4) Akcje Banku Bessarabsko-Taurydzkiego (§ VI)	31. 200
5) Z summy Assekuracyjnej w Towarzystwie New-York (Dział pierwszy § VII i dział drugi § II)	4.000
6) Należności (§ VIII)	800

7) Zbiory (§ IX)		1.000
8) Dług ś. p. Marcinka na fabryce asfaltytu (§ XI)		5.550
9) Dochód przewidywany z asfaltytu (§ XII)		1.870
		68.920
A po odrąceniu należnych dzieciom	– 11.000	57.920

Uwaga 1. Jeżeli Felciowi powiedzie się w Tymoszówce, życzeniem jest mojem, byś po twojem, Nunciu moja, daj Boże najdłuższym życiu funduszem twoim obdarzyła Nulcię, Katota, Staśkę i Zioczkę, ponieważ w tym wypadku Felcio będzie mieć daleko więcej od nich; w razie zaś niepowodzenia Felcia postąpisz tak, jak ci rozum i serce twoje złote podyktują; przyczem będziesz mieć naturalnie na względzie nie tyle wysokość funduszów, które każdemu z dzieci poszczególnie zostawiamy, ile stopień porównawczy ich dobrobytu. –

Uwaga 2. Radzę ci, złota moja, nie spóźniać się z napisaniem testamentu. –

Uwaga 3. Podział ksiąg, obrazów, rycin, mebli starych i w ogóle pamiątek zostawiam twemu, Nunciu, uznaniu. –

Dział trzeci – Należności i Zobowiązania –	Stracone	Niepewne	Pewne
I. Należności			
Apponowicz Aleksander z Orłówki (książka rach. osob. L str. 69) —	100.,,	—	—
Altenberg – księgarz Lwowski z Wydania Pamiętników Generała (M 48)	—	344.79	—
Berezowski Józef, wypłacone za niego Olesiowi Zaleskiemu 142 r., z tych Gustaw Macewicz oddał 30 r. (L 69)	—	—	112.,,
Gowzin Włodzimierz, pomieszkanie do 10 Sierpnia 1905 r. i drobne należności (M 45)	—	—	337.45
Jankiel rymarz z Kamionki, awans dawny (L 69)	—	34.90	—
Jurjewicz Bronisław dane przed kilku laty (L 69)	25.,,	—	—
Kryszyńska Hela różnoczasowie (oprócz kosztów utrzymania) (M 71)	—	141.14	—
Kudaszew, książe, koncesja (interes ze ś. p. Marcinem)	—	5000.,,	—
Kutyłowski Bohdan, dane przed laty na interes Tymo	50.,,	—	—
Macewicz Gustaw, dane przed laty (L 69)	—	125.,,	—
Przyszychowski Rudolf, dane przed laty w Staniszynie, po odliczeniu łekcij moim dzieciom (M 41)	2015.95	—	—
– ,, – dane dla p. Kobleńskiej do zwrotu z biura ziemskiego towarami (szpagatem etc.) (M 41)	—	—	40.52
Rupjan Ludwik, dane żonie w Elisawetgradzie (L 69)	20.,,	—	—
Spożywcze Towarzystwo w Elisawetgradzie 10 akcij po 10 r.; procenta i dywidenda nieoplacane od 1 Lutego 1904 r. (M 50)	—	—	100.,,
Szymanowski Józef z pogrzebu ś. p. Mamci (M	—	—	181.77
– ,, – z dawnych długów z Zacisza[?]	3000.,,	—	—
Szymanowski Jan trzecia część wydatków na Sawkę, kochan[ej?] ś. p. Mamci; na wypłat drugiej trzeciej części ś. p. Marcin zgodził się chętnie – (M 12)	40.93	—	—
– ,, – z drobnych rachunków	—	8.07	—
Szymanowski ś.p. Marcin – Oprócz połowy długu hypotecznego na fabryce i domu przy niej = 4500 r.			

(Dział pierwszy § III) z 7 % do wypłacenia 28 Marca bież. roku z drobnych rachunków	Stracone	Niepewne	Pewne
	—	—	64.86
Taube Adam (L 69) dane przed laty	1000.,,	—	—
– „ – – „ – na chorobę i śmierć Pawełka	309.,,	—	—
Taube Edward – z dawnego długu kijowskiego (L 62)	8441.22	—	—
– „ – dane w Elisawetgradzie różno[.?.]	—	716.95	—
Taube Karol (L 73) pożyczone dawniej z premium assekuracyjnem Towarzystwa New-York do 15 XII 1903 (od 10.000 r.)	6143.23	—	—
– „ – premium assekuracyjne na 15 XII 1904 r.	—	—	—
Tchórzewski Hippolit, krawiec w Genewie, 1000 franków, pożyczone przed kilku laty	—	375.,,	—
Zaleski Oleś (L 69) z drobnych rachunków	—	22.38	—
Zaleski Karol (L 69) Na leczenie w Zakopanem	—	1044.25	—
Zbyszewska Mynia (M 8) Na podatki, assekurację i remont domu, a także na Fela w przeszłym roku	443.96	—	—
	Summa	21589.29	7812.48 836.60

Uwaga 1 – Nie liczę tu pieniędzy użytych w Genewie powyżej zapisów ś. p. Stryja Oswalda (P. Fanny Kolb 25.000 fr. i p. Dyonizy Zaleski 5.000 fr.); ani też tych, które, – oprócz drobniejszych datków, – wypłaciłem ze spadku Stryja, mianowicie czworgu rodzeństwa po 5.000 fr.

Uwaga 2 – Drobne dłużki i należności wyliczone w księdze kasowej 1905 – Styczeń X i XI. –

Uwaga 3 – Premjum Karola pewnie wypadnie Ci, Nunciu, i dalej wypłacać, jeżeli się Edward do tego nie przyczyni.

Uwaga 4 – Pisałem do M. Tchorzewskiego, żeby dług swój wypłacał jako resz[n?]tę na grób Str. Oswalda po 30 fr. rocznie.

Odpisał mi, że się zgadza na 40 franków, które poleciłem mu wypłacać Pannie Kolb.

II. Zobowiązania –

1) Elisawetgradzkiemu Kościołowi niewypłacone przezemnie składki po 2 ruble miesięcznie do 1 Lutego 1905 r. 13 rubli; nadto za miejsce na grób naszej rodziny na cmentarzu 50 rubli, które zapłacić należy, osobliwie ja tam będę pogrzebiony. – Na Towarzystwo Dobroczynności składka za ciebie, Nunciu, i za mnie po 10 rubli zapłacone do 1906 roku. –

2) Brilowi, kupcowi farb olejnych, należy, jeżeli się nie mylę, 22 r. 62 kop.

3) Zasławskiemu, kupcowi żelaza, należy 235 r. 43 k. (v. str. 29)

4) Szelągowskiemu ogrodnikowi pensja od 30 Czerwca 1904 r. należy – pobiera 250 rubli rocznie (M 26) (v. str. 29)

5) Rachunki Greibera ogrodnika (M 24) należą do Tymoszówki. –

Dział czwarty – Tymoszówka

I – Felcio ma wypełnić w Tymoszówce następujące moje zobowiązania:

1) Wydać swoim kosztem transakcję formalną (jedną dla wszystkich) następującym włościanom, którzy już od dość dawna nabyli, opłacili i używają niżej wymienionych parceli gruntu sadybowego w Tymoszówce:

a) Na prawo od kołowrotu za tokiem:

Stefan Zieliński (kulawy) otrzymał darmo za usługi:	610 s. kw.
Kalestrat Krywenko (lokaj)	1138 „
Anna Kożaczenkowa (mamka Katota) niedopłaciła, ale niedopłat ten otrzymuje darmo	591 „
Charytyna Koziaczenkowa (wdowa)	1265 „

Juchim Kowalenko (furman)	600 „
b) Nad stawem we wsi przy ogrodzie dworskim:	
Mosij Czumaczenko	170 „
Sawka Kosinczenko	170 „
Fed' Czumaczenko	340 „
c) Za wsią po obu stronach drogi do Aleksandrówki:	
Stepan Ułasenko	2350 „
Wasyl Ulasenko	1420 „
Jakow Likarenko	1 dziesięcina 340 „
Jurko Kurinny	2 „ – „ 790 „
Paraszka Kowalenkowa (wdowa po Sawce Kucharzu, a raczej teraźniejszy jej nabywca):	1160 „
	Summa 7 dzies. 1340 s.kw.

Uwaga 1 – Od Jakowa Likarenko należy jeszcze 7 rubli, które odebrać należy przed wydaniem transakcji, wziąść też trzeba kwity u włościan prywatne, które niektórym wydawałem na otrzymane od nich pieniądze.

Uwaga 2 – Z wydaniem transakcji zwlekać nie należy, bo najprzód podatek za tę ziemię darmo się płaci, a następnie włościanie sami tego żądają. –

Uwaga 3 – Pozwolenia Generał-Gubernatora na nabywanie ziemi (???p???????) ludzie ci mają; są one chowane u mnie przy papierach tyczących się Tymoszówki w szafie z pudlami kartonowymi. –

2) Dotrzymanie do terminu (1 Lipca = 10 Października 1905 r.) dzierżawę cząstki Tymoszówki należącej do Marty Piotrówny Czepelskiej po śmierci Bazylego Czepelskiego według kontraktu formalnego (M 51 i pudło z papierami Tymoszowieckimi). – Tenuta w kontrakcie po 12 r. za 9 dziesięcin 700 s. kw. ziemi ornej i 10 dzies. 350 s. kw. sadybowej (111.50 + 13.75) = 125 r. 25 k.; ustnie zaś zobowiązałem się płacić za sadybę z domem (który za pieniądze Czepelskiej remontuję) 50 rubli. – Z tych w kontrakcie jest 13 r. 75 k., pozostaje więc do dopłatu 36 r. 25 k.. – Zatem cała tenuta za 9 dz. 700 s. ziemi ornej + 1 dz. 350 s. sadybowej = 10 dz. 1050 s. wszystkiej wynosi = 125.25 + 36.25 = 161 r. 50 k., czyli około 15 1/2 r. za dziesięcinę, co jest zbyt drogo. – Pisałem do Czepelskiej, która mieszka w Saratowie u zięcia swego Dra Leonidasa Stokolskiego (??????? ?d????), czy się nie zgodzi oddać nadal na tańszą cenę, ale odpowiedzi jeszcze nie otrzymałem. – Należy jej za obecny kontrakt jeszcze 58 r. 68 k. po opłaceniu przeze mnie Kijowskiego Banku Ziemskiego do 1 Lipca, a podatków do 1 Stycznia bieżącego roku. –

3) Dotrzymać do terminu (1 Lipca 1910 r. zdaje się) dzierżawę części Tymoszówki należącej do Witalisa Wiszniewskiego, mieszkającego w Wiązówku (poczta Horodyszcze Kijowskiej gub.), według umowy prywatnej (znajdującej się, jeżeli się nie mylę w Tymoszówce w stoliku przy moim łóżku). – Cena za pierwsze 3 lata, – od 1 Lipca 1904 r. do 1 Lipca 1907 r. – po 10 r. za dziesięcinę, licząc z domem i ogrodem, a za drugie 3 lata, – od 1 Lipca 1907 r. do 1 Lipca 1910 r. – po 11 rubli za dziesięcinę. – Dziesięcin wszystkich jest 25. – Dotąd wypłaciłem 225 rubli, należy więc do końca pierwszego roku 25 rubli. Nadto należy Wiszniewskiemu za zboże jego, zmłócone i złożone u mnie, pszenicy niewysokiej i zaśniedzonej 23 1/2 p. i żyta nieczystego 68 p. (M 42). – Cenę tego zboża należy jeszcze określić. – Tę umowę radzę dotrzymać, bo jest dogodna. –

4) Wypłacić kupcowi kamiońskiemu Munaszerowi[?] Brodzkiemu 361 r. 89 k. za materiał sosnowy, wzięty w 1904 roku na budowę domu dla ogrodnika i stajni dla trzody i cieląt (M 52). –

5) Wypłacić Elworthy'emu w Elisawetgradzie 73 r. 25 k. za różne sprawunki do folwarku z 1904 r. (M 22). –

6) Wypłacić kupcowi kamiońskiemu Goldsteinowi (M 25) 23 r. 30 k. za towary do 14 Października (10 Listopada) 1904 r.; za to, co wzięto na folwark i do dworu podczas naszej niebytności na wsi do czasu obecnego. –

7) Zapłacić kościołowi Śmiełańskiemu (M 10) należne odemnie 50 rubli ze składki do 1 Stycznia 1905 r. i płacić nadal po 20 rubli rocznie na kościół i po 5 r. na utrzymanie w porządku grobu ś. p. Dziadunia Feliksa. –

8) Dotrzymać kontrakt na 40 dziesięcin buraków z fabryką kamionską. 8 Stycznia b. r. fabryka dała na rachunek zadatku Stefanowi ekonomowi 150 rubli, a oprócz tego Stefan ma wziąść teraz jeszcze na wypłaty 250 r., resztę zaś zadatku fabryka ma dać na przerywkę – 800 rubli. Reszta przy rozrachunku ostatecznym (M 17). Nasion mam 75 pudów, resztę (75 p.) ma dać Fryszel z wypłatem w jesieni. –

9) Wypłacić gratyfikacje ode mnie następującym ludziom, którzy służą u mnie obecnie, albo służyli dawniej, z prośbą o modlitwę za mną:

a) Stefanowi Hałuszczenkowi ekonomowi —	200 r.
(darowawszy mu najprzód pensję przebraną (wedle jego książki kasowej o 31 Stycznia 1905 r.= 88.54, a wedle mojej 7 Lutego 1905 r.= 88.65. M 27:55)	
b) Hryćkowi Kurinnemu pomocnikowi Stefana —	50 r.
c) Greiberowi ogrodnikowi —	100 r.
d) Iwanowi Gopenkowi, dawnemu karbowemu prze lesie	
e) Hermonowi Zubryckiemu, Trochimowi Odnorałowi, Jachimowi furmanowi, Ałanysiemu Okseszczenkowi, Bazylemu lokajowi i innym bliższym mi ludziom, w ilości stosownej do ich zasług – sumą —	150 r.
Summa	500 r.

II. Należności i inne szczegóły, tyczące się Tymoszówki. –

1). Z kasy rządowej Czehryńskiej należy zwrót za nieużyte zeszłoroczne pasporty w ilości 45 rubli. – Z tych pieniędzy mam asygnację kasy (w pugilaresie) na 1 r. 50 k.; 43 r. 50 k. zaś mają być odliczone z podatków na 1905 rok.

2) Herszka Kowal (M 53) winien 22 r. 84 k., które należy odliczyć z jego roboty. –

3) 50 rubli (wzmiankowane w dziale trzecim na str. 14), dane były p. Kutyłowskiemu na następujący interes: W ósmym dziesiątku lat XIX wieku zmuszony byłem prze rząd do zapłacenia 1181 rubli na zabudowania popowskie w Tymoszówce, według projektów jakiegoś dawnego komitetu budowlanego. – Wkrótce po tym wypłacie obowiązek jednorazowego płacenia tych sum był ukazem zastąpiony wypłatami rocznymi przy podatkach. – Otóż ja, jak także inni moi współpowiernicy, zapłaciwszy całą summę, zostałem skazany na opłacenie nadto podatku. – Niektórzy zaprotestowali przeciw temu podwójnemu płaceniu, Rościszewscy zaś i ja nie zrobiliśmy tego, bo mieliśmy nadzieję wyprocesować zwrot summy. – Sprawę tego właśnie procesu powierzyliśmy p. Kutyłowskiemu, przy czem ja mu zapłaciłem 50 rubli. Tymczasem proces się nie udał i 50 r. zostały u Kutyłowskiego. Myślę, że teraz warto by się postarać przynajmniej o zniesienie podatku i że w tem właśnie Kutyłowski mógłby pomódz. – Owe 1181 r. były mi odliczone przez Bank Ziemski Kijowski podczas zaciągania w nim długu na Tymoszówkę. –

4) Kupczyk Szloma Janowski dzierżawi od lat kilku dom na wsi, ze sklepikiem, zabudowaniem i placykiem ogrodowym, według umowy prywatnej z 1896 roku za cenę 50 rubli rocznie z tym, że nadto zwraca mi część opłacanej przeze mnie assekuracji, wynoszącą 5 r. 60 k. za rok (M 9). – Umowa ta ekspirowała w 1899 roku. – Według rachunku Szloma winien do 1 Lipca b. roku 117 r. 53 k. z których należy potrącić remonty dokonane przez niego na mój rachunek w jesieni 1904 roku. On twierdzi, że jest tych rachunków na osiemdziesiąt z górą rubli, ale trzeba tę kwestię zbadać. –

5) Grunt w polu nad łączką zajęty przed paru laty przez Fedora Komarenko oddany ma w zamian za dawniejszą jego sadybę przy dworze, powinien ją uważać za należącą do niego; z wydaniem mu wszakże transakcji należy się jeszcze przez parę lat wstrzymać, zanim nastąpi pewność, że Fedor nie będzie mógł się upominać o swój grunt dawniejszy. – Mogło by to być groźnem wobec ukazów grudniowych. – Sadyby Fedora i synów brata jego Onykija nie liczyły się wprawdzie nigdy prawną ich własnością i ani w papierach, ani w planach do nich nie należą, ale włościanie mogliby ewentualnie świadczyć za nimi. –

6) Drobne dłużki włościan Tymoszowieckich wpisane w Książce Kasowej 31 Stycznia b. roku mają być im darowane. –

7) Podatek spadkowy od wszystkich spadkobierców moich ma wypłacać Felcio. –

III. Inwentarz i zboże w Tymoszówce. –

a) Żywy

Konie:	Źrebce	4
	Klacze	12
	Wałachy (z Elisawetgradzkim)	50
	Źrebaki	5
z Bydło:	Buhaj	
	Krowy (bez Finkowej)	16
	Byki	3
	Cielice	4
	Cielęta	8
Trzoda:	Kiernoz	1
	Wieprze	3
	Maciory karmne	2
	Maciory chude	4
	Podświnki	9
	Prosięta	8
Drób:	Indyki	11
	Indyczki	14
	Koguty	7
	Kury	74
	Gęsi	5
	Kaczory	5
	Kaczki	18

	Wozy na osiach żelaznych	15
	Bryczki parokonne	2
	Bryczka jednokonna	1
	Grabarki	2
	Sanie proste	8
	Sanie parokonne	1
	Sanie jednokonne	4
	Beczki na kołach	5
	Beczki na melasę	2
NB – Powozy i sanie dworskie nie wpisane		
		—
Uprząż folwarczna: Szle robocze		40
Szle z narytnikami		12
Uzdeczki		24

b) Martwy

Młocarnia parowa 10 sił	1
Lokomobile 12 sił	1
Młyn	1
Aparat do wyrobu asfaltytu z 1 pompą i podgrzewaczem	1
Pługi głębokie	6
Pługi zwykłe piętrowe	8
Pługi trzyrzędowe	4
Pługi dwurzędowe	3
Ekstyrpatory (brony szwedzkie)	13
Szlejfy	1
Brony potrójne ko[.?..]	1
Brony zwykłe	24
Walce	4
Siewniki:burakowy	1
Siewniki: rzędowe	3
Siewniki: rzutowy	1
Wiązalnica	1
Żniwiarka	1
Grabie konne	1
Beczki do wożenia ziarna do młocarni	2
Sortownia Clayton[a?]	1
Młynki	2
Kąkolówka	1
Sortownia z cylindrem gumowym	1
Wagi dziesiętne	2
Wagi proste	1

c) Zboże

Pszenica [banutka?] pudów	780
Pszenica ulka pudów	600
Pszenica tryumf pudów	160
Pszenica drugi gatunek pudów	165
Owies francuski pudów	1050
Owies szatiłowski pudów	47
Owies kanarek pudów	250
Owies drugi gatunek pudów	160
Żyto pudów	350
Jęczmień pudów	240
Proso pudów	140
Gryka pudów	16
Groch pudów	15
Kukurydza pudów	202

Lejce	12	Nasiona burakowe pudów	65
Chomąty z narytnikiami	2	Jagły	
Chomąty robocze	6		
Naszyjniki do pługów	10		
Uzdzienice robocze	40		
Siodła	6		
NB – Uprząż ze stajni dworskiej nie wpisana i siodła	——		

Uwaga 1 – Rachunek inwentarza nie jest zupełnie dokładny; nie zawiera przedmiotów połamanych i niezdatnych do roboty.
Uwaga 2 – Konie dworskie tu wliczone.
Uwaga 3 – Zboże policzone w końcu Stycznia b. roku; ilość więc jego ulegnie zmianie.-

Planik schematyczny obejścia dworskiego i ogrodu w Tymoszówce i części mającej należeć do Katota – [tu wyrysowany planik] a b e f g – Część Katota
a b c d Obejście i ogród Felcia

Dział piąty – Różne rozporządzenia i szczegóły –

I – Upraszam Was, Nunciu moja jedyna i dziatki moje najdroższe, Nulciu, Felczyno, Katotusiu, Staśko i Zioczko, a także wy, bracia, siostro, krewni i przyjaciele, – o ile to od Was w danej chwili zależeć będzie, – o ścisłe wykonanie tej oto woli mojej: pragnę by mój pogrzeb odbył się jak być może najskromniej w miejscowości, w której z woli Bożej z tym światem się rozstanę, na cmentarzu katolickim; z tem, że jeżeli umrę w Elisawetgradzie, pragnąłbym leżeć tamże obok grobów niezapomnianej ś. p. Matki mojej i Marcinka najdroższego, jeżeli zaś w Tymoszówce, – obok grobu ś. p. Ojca mego w Śmile. –Różnica między kosztami pogrzebów skromnego i paradnego, około 300 rubli, zgodnie z umieszczonym tu rachunkiem, użyjcie najbliżsi i najmilsi moi, na dobre uczynki. – Będzie to Was kosztować, Nunciu i dziatki, na każde z Was po 50 r., które złóżcie za spokój mej duszy. – Radbym, by z tych pieniędzy skorzystali przede wszystkim rodacy ubodzy, a wstydzący się żebrać, w okolicach Tymoszówki, albo Elisawetgradu, albo też instytucje polskie, mające miłość bliźniego na celu. –

Porządek i koszta pogrzebu:

1) Trumna prosta drewniana, malowana czarno z krzyżem białym	15 r.
2) Dół murowany, sklepiony	50 r.
3) Kościół i ksiądz	50 r.
4) Organista i zakrystian	10 r.
5) Przeniesienie, albo przewiezienie, trumny z domu do kościoła i z kościoła, i z kościoła na cmentarz niższą klasą	50 r.

Uwaga – Niezmiernie bym pragnął, by można sprowadzić do niesienia trumny (bez karawanu) najbliższych mi ludzi z Tymoszówki. – (Stefan potrafi ich wybrać). – Powyższe pieniądze (50 r.) mogłyby być im rozdane. –

6) Ubodzy przy kościele, na cmentarzu	20 r.
7) Inne możliwe wydatki	25 r.
	220 r.

Uwaga – Do tych 220 rubli można jeszcze dodać koszt zwykłej cynkowej trumny, do włożenia w drewnianą – w razie, jeżeli wy, ukochani moi, życzyć sobie tego będziecie, – około 30 rubli. Summa więc cała wyniesie 250 rubli.

Przypuszczając, że pogrzeb paradny będzie kosztować około 550 rubli, zostaje więc oszczędności, jak wyżej, 300 rubli.

II – Nie potrzebuję wspominać o mym przeświadczeniu, że wy, dzieci najdroższe, potraficie podzielić się tem, co po mnie i po Matce Waszej zostanie, zgodnie z zasadami tego testamentu, nawet wtedy, kiedy by taki podział od Was zależał skutkiem nie spisania przez Mamcię jej rozpo-

rządzenia. – Gdyby jednak w waszych umysłach powstały przy podziale jakie wątpliwości, różnice poglądów, albo coś podobnego, poproście przyjaciół i znajomych o ich rozstrzygnięcie. – Oto są osoby, którym bym najchętniej powierzył czynność podobną: Karol Taube, Kazimierz Krzeczkowski, Fortunat Rakowski, Maciej Rogowski, Gustaw Neuhaus –

Przy podziale pomyślcie o tym, żeby książki, obrazy, pamiątki cenne, meble starożytne, ryciny, autografy i w ogóle ruchomości mające pewną wartość, dostały się każdemu z Was sprawiedliwie. – Gdyby podział tych przedmiotów był trudny, można by go urządzić przez losowanie. –

III – Gdyby Tchorzewski, krawiec genewski, odmówił, albo nie mógł, wypłacać renty na koszt utrzymania grobu ś. p. stryja Oswalda pod Genewą (patrz str. 17 testamentu), trzeba by w takim razie posyłać do Genewy corocznie 30 franków w tym celu. Można dla tego, – spisawszy się z p. Fanny Kold (Rue du Generale Dufour 20) – posyłać te pieniądze do proboszcza katolickiego w Chene-Bougeries obok Genewy. –

IV – Wyrzucam sobie, żem się wcale nie dowiadywał do grobu Dziada mego a pradziadka Waszego, ś. p. Marcina Berensa. – Spoczywa on w Tahańczy przy kościele katolickim. – Otóż któryś z Was, chłopaki moje drogie, niechby tam pojechał i dowiedział się, w jakim stanie grób ten teraz, od czasu kiedy w Tahańczy nie ma księdza stałego i kiedy cmentarz przy kościele może być opuszczony. –

V – Grób ś. p. Ojca mego powierzony Felciowi, a grobem ś. p. Babuni Oleczki zajmijcie się Wy, dzieci moje, najprzód z Mamcią, a potem, – daj Boże najpóźniej, – sami, płacąc corocznie po 5 rubli przynajmniej na jego utrzymanie. –

VI – Co się tyczy grobu prababki waszej, ś. p. Antoniny Berensowej, to jest on, zarówno jak groby wuja Wacława Przyszychowskiego i pierwszej żony Adama Rościszewskiego, Wiktorii z Przyszychowskich, w Śmile obok grobu Dziadunia Feliksa. –

VII – Mamcia i ja mamy obowiązek moralny pomódz Madzi Nowickiej do skończenia nauk i osiągnięcia możności pracowania na siebie. – Obowiązek ten spoczywa i na Was. –

VIII – Bolo Iwaszkiewicz ma moje papiery poręczające na czterech wekslach po 500 r. każdy, czyli na 2.000 rubli, wydanych w tym roku w Styczniu i w Lutym. – Sam on ma je wypłacić tego lata. –

Uwaga – Pod względem podpisów na wekslach posłuchajcie, dzieci, mojej rady. – Zawsze prawie podpisy żyrujące czyjeś weksle doprowadzają do spłacania tych weksli; a przy tem spłacaniu w znacznej większości wypadków nie ten korzysta, któremu chciało się pomódz podpisując, a aferzysta jakiś, albo lichwiarz, który z nim ma do czynienia. – Radzę więc nigdy nie podpisywać weksli, a w razach ostatecznych, jeżeli się ma po temu środki, pomagać gotówką tym, którym się chce pomódz.W interesach, – a dla takich dają się przeważnie takie weksle, – występują częstokroć pewne wady umysłu: różowy sposób zapatrywania się na przyszłość, niezdolność do rachunku, a przytem różne psychologiczne pobudki, których wypływem jest fakt nie podlegający kwestii, że ludzie biorący czyjeś żyra, najczęściej sami nie płacą, bo płacić nie mogą pomimo najszczerszej chęci i zupełnej uczciwości. – Podpisy moje na wekslach Bola, pomimo że mam go za zupełnie uczciwego i rozumnego człowieka, uważam też za dowód mego słabego charakteru.-

IX – Między papierami, które mi się dostały po Stryju Oswaldzie, są listy Wincetnego Krasińskiego generała i syna jego, poety, Zygmunta; a także ks. ks. Ogińskich – i rachunki z nimi, tyczące się summ dość poważnych, należnych od nich rodzinie ś. p. Stryja. Próbował on, – bez rezultatu wprawdzie, – otrzymać pieniądze, należące mu z owych rachunków; możnaby może i obecnie o to się pokusić, osobliwie z Krasińskimi, którzy uchodzą za ludzi porządnych. – W Imię Ojca i Syna i Ducha Świętego – Amen

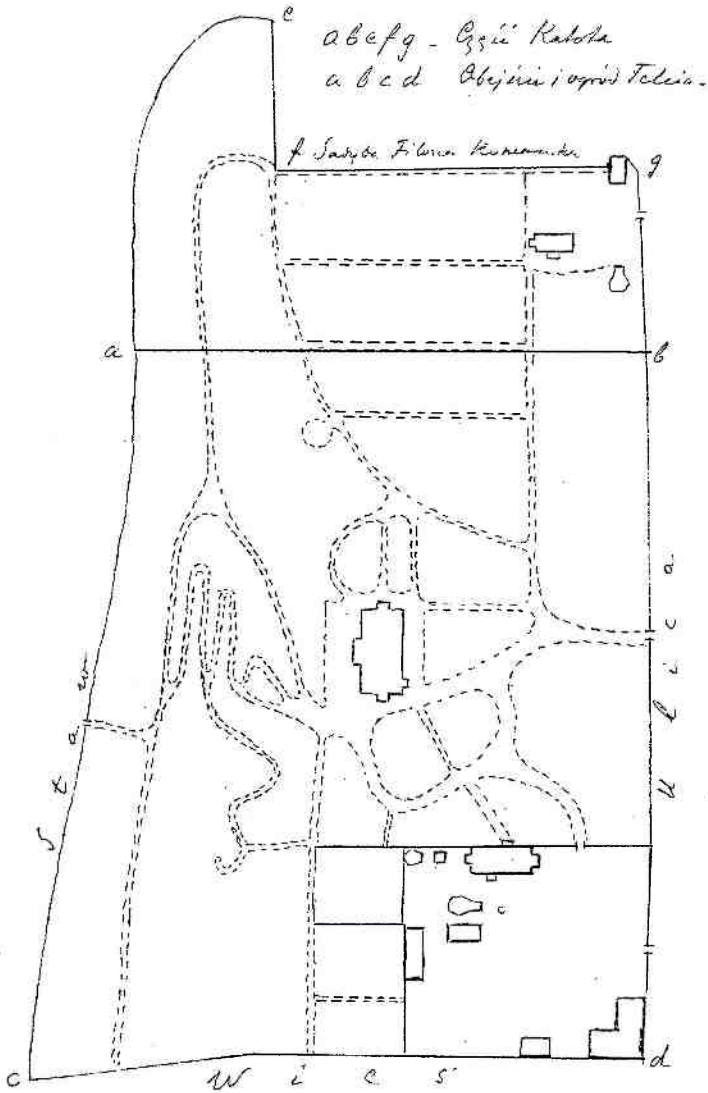
8 Lutego 1905 roku Elisawetgrad –
StSzymanowski

Po 8 Lutego 1905 r.

1) Szelągowskiemu zapłacono	100 r.		21 Lutego 1905 r.
2) Goldsteinowi „	100 r.		24 „ „
3) Zasławskiemu „	235 r.	43 k.	14 Marca 1905 r.

4) (Do str. 2). – Procenta za cale 9000 r., pożyczone w banku miejskim razem ze ś. p. Marcinem, zapłacone na 28 Marca 1905 r. Spadkobiercy więc Marcina winni mi za to 157 r. 50 k. – Co się tyczy samego długu, wątpliwą jest rzeczą, czy opieka zechce mi spłacić połowę jego, – z powodu braku dokumentu. – W takim razie summę tę, albo przynajmniej część jej, można wyciągnąć z fabryki, w której udział Marcina także nie opisany, a tylko omówiony. –

opracowała i przygotowała do druku
Teresa Chylińska



Planik schematyczny obejścia dworskiego i ogrodu w Tymoszówce i części mającej należeć do Rotota

Monika Szczot

Leopolda Staffa rozmowy z Euterpe

Przedmiotem refleksji tego szkicu jest poezja twórcy ściśle związanego z tradycją (to właśnie Leopold Staff powiedział w jednym ze swoich wywiadów: *I to dobrze, ze tradycja się nie rwie. Powinna być ciągłość poezji, bo nic z niczego nie powstaje, musi być nieprzerwana uprawa i ciągły tok kulturalny...*[1]). W utworach autora *Snów o potędze* dopatrywano się wielokrotnie ścisłych związków z literaturą antyczną[2], wskazywano na ich nawiązania do tradycji renesansowej czy klasycystycznej[3]. Nieustającą inspiracją miała być dla tej bogatej twórczości kultura śródziemnomorska wraz ze swymi dwoma niewyczerpanymi źródłami: *Biblią* i kulturą antyczną.

Topos Muz zawsze zawiera w sobie pewien konwencjonalny i odwołujący się do tradycji ładunek semantyczny. Według klasyfikacji Jacka Brzozowskiego topos Muz jest wypowiedzią o dziele jako konkretnym fakcie literackim, zawiera w sobie dane na temat poety – twórcy tego jednostkowego dzieła i jednocześnie poety w ogóle, wreszcie niesie w sobie komunikat o poezji[4]. Jeśli poeta staje się w tej interpretacji przekazicielem prawd boskich, to twórczość liryczna wynika z nadnaturalnej inspiracji (źródło natchnienia pozostaje niewyjaśnione), a może jest ona tylko odwiecznym marzeniem człowieka o opowiadaniu zdarzeń wyjątkowych i niezwykłych. Topos ten ma synkretyczną naturę (widoczne jest to oczywiście nie tylko w liryce dwudziestego wieku): od powierzchniowej funkcji estetycznej (Muza pełni tylko rolę ozdobnika, staje się elementem wzbogacającym wyraz estetyczny utworu) przez wyrażanie treści metapoetyckich aż po przekazywanie wartości ogólnoludzkich i uniwersalnych, a przecież te już same w sobie są złożone i wieloaspektowe[5].

Jeśli przyjrzeć się uważnie obecnemu w poezji Staffa motywowi Muz, to okaże się, że nie tylko udało się poecie pokazać jego synkretyczną naturę, ale zaakcentował w swojej twórczości coś równie ważnego (a przecież typowego dla liryki wszystkich czasów), że wiodą one życie podwójne i w zależności od tego są poważnie lub żartobliwie traktowane przez poetę. W pierwszym przypadku patronem poety staje się twórca, który dzięki pośrednictwu Muz poznaje boską mądrość i pełni rolę pośrednika między boskim i ludzkim światem, w drugim przypadku powstaje poezja spod znaku epigramatów Marcjalisa. Oto próbka tekstu antycznego poety:

> Febie i dziewięć siostrzyc za co mnie karzecie?
> Ot, co Muza figlarka splatała poecie:
> Co dotąd jedną wargą witał, teraz – biada! –
> Obie wargi Postumus do ust mych przykłada.[6]

Obecność córek Mnemozyny w poezji Staffa nie jest dosłownym przeniesieniem tradycyjnego motywu, zostaje on umiejętnie dostosowany do potrzeb dwudziestowiecznej liryki, chociaż przywołaniem słowa „Muza" twórca akcentuje związki swojej poezji z sięgającą starożytności tradycją literacką. Istotniejsze jednak wydaje się, aby na tle tego toposu określić refleksje na temat własnej twórczości.

Jeżeli w obszarze tradycji literackiej zachodził proces przekształcania indywidualnych postaci boginek w ekwiwalenty pojęć abstrakcyjnych (takich jak: poezja, twórczość, natchnienie, poezjowanie), to w lirykach Staffa też można rozpoznać to zjawisko. W wierszu *Natchnienie* źródła inspiracji twórczej pozostają niewyjaśnione:

> Ale z jakiego zdroja
> Te górne biją tony,
> To tajemnica moja.
> Wstęp obcym wzbroniony.
> (*Natchnienie* V 210)[7]

Pojawia się w tej poezji również pragnienie, aby odrzucić pojęcia abstrakcyjne, dlatego Euterpe jest znowu patronką poezji lirycznej (*Euterpe!* V 213), a tęsknota i oczekiwanie rodzi nadzieję na materializację bogini – kobiety (*Do Muzy* V 113).

Dla potrzeb analizy warto przytoczyć wiersz *Euterpe!* w całości:

Euterpe! Słodką przerwijmy rozmowę,
Snutą przez lata. Od twojego progu
Czas mi w aleje odejść cyprysowe.
Zegnaj! Nie będzie końca dialogu.

Nie dopuścimy, by bolesne zgrzyty
Mąciły śpiewu pogodnego nuty.
Bo ciebie czeka biały stół nakryty,
A jam wychylił swój kielich cykuty.

W dali kraina cieniów się wynurza
Z ludzkiego losu niechybnych wyroków.
Niech jeszcze spojrzę na twe złote wzgórza,
Koturny kutych w marmurze obłoków.

Idę pod zachód, gdzie w zmierzchu popiołach
Zagasła radość ma posągiem świeci,
W którego pustych, ślepych oczodołach
Gwiazdy pająków snują szare sieci.
(*Euterpe!* V 213)

Rozmowa poety z Euterpe utrzymana jest w pogodnym tonie, chociaż zarówno w tym jak i w pozostałych wierszach Muza nie zabiera głosu. Pozostaje kwestią otwartą, czy gdyby przemówiła, to usłyszelibyśmy głos Hezjoda, że poezja mieści w sobie wzloty wyobraźniowe i uderza w tony poważne, pełniąc funkcje poznawcze i etyczne[8], czy głos współczesnego poety, którego muza sugeruje chłód emocjonalny (uczucia fałszują prawdziwy obraz świata), postawę estetyczną i wyrzeczenie się rzeczywistości zmysłowej[9].

Liryk zbudowany jest na zasadzie antytetycznej: staremu żegnającemu się z życiem człowiekowi – poecie (mówi on o odejściu w aleje cyprysowe, cyprys już od czasów starożytnych był symbolem żałoby i pogrzebu), smutnemu i pogodzonemu z przemijaniem twórcy (to, że wychylił już swój kielich cykuty, a jego radość stała się posągowa może oznaczać dopełnienie ludzkiego losu – śmierć jest finałem egzystencji, a wyroki są nieuchronne) przeciwstawiona zostaje pogodna (podmiot mówiący wiódł z nią słodkie rozmowy), predestynowana do życia i szczęścia (czeka na nią biały nakryty stół) i nie podlegająca ludzkim prawom patronka poezji lirycznej – Euterpe. Muza jest tutaj postacią bogatą treściowo (jest boginią i kobietą, źródłem nadnaturalnej inspiracji i powierniczką ludzkich odczuć i pragnień), jej rola nie ogranicza się zapewne tylko do mechanicznego wprawiania w ruch siły poetyckiej, nie pełni również jedynie funkcji estetycznych. Dopatrywać się można w jej postaci wszystkiego, co oznacza wzrost i kwitnące życie, obfitość, pełnię, szczęście i radość z witalnego i artystycznego spełnienia. Muza należy do rzeczywistości wyższego rzędu: to świat objawień, przyrodniczego zachwytu (nawet w chwili śmierci poeta podziwiać będzie złote wzgórza – *'koturny kutych w marmurze' obłoków*), świat, w którym poezja wyznacza granice realności. Zależność twórcy od Muz wcale nie pomniejsza go w oczach czytelnika, wręcz przeciwnie, odnosi się wrażenie, że dzięki tej zależności poeta nie tylko osiągnął pewien stopień wtajemniczenia w sprawach artystycznych, ale również egzystencjalnych, i nie chodzi tu jedynie o pogodzenie ze śmiercią, ale przemijaniem w ogóle. Istotne wydaje się również uzyskanie świadomości o dialektycznym charakterze egzystencji. Pogoda i smutek, radość i ból, tworzenie i umieranie, aktywizm i bezruch znajdują swoje usprawiedliwienie w tajemniczej postaci Muzy. Życie i sztuka pozostają nierozwiązywalnymi zagadkami, dlatego *'nie będzie końca dialogu'*. Poeta odchodzi, ale zostaje Euterpe – „szczęśliwe uweselenie" i radość, jaką liryka daje człowiekowi. Wiersz mógłby być jeszcze jednym potwierdzeniem znanej formuły o wzajemnych zależnościach łączących życie i sztukę, a więc *ars longa, vita brevis*.

W wierszu *Euterpe!* Muza jest aż do momentu rozstania tożsama z poetą, a w *Curriculum vitae* i w *Do Muzy* stanowi wobec twórcy czynnik zewnętrzny i jednocześnie oceniający jego lirykę. „Ja" mówiące w obu utworach dzięki motywowi Muz uzyskuje dystans wobec własnej twórczości i może oddawać się rozważaniom na temat dojrzewania do zrozumienia siebie i sztuki:

I kiedym, stary smutku dom zburzywszy w gruzy,
Uczynił z siebie jeno wschodom słońca próg,
Rozumie mnie me serce i kochają Muzy.
(*Curriculum vitae* II 277)

albo przeprowadzać odważną samokrytykę:

Lub może twa [Muzo] uraza skargę mi wytoczy,
Żem nie był ciekaw ciebie, natchnień mych
przyczyno, [...].
(*Do Muzy* V 113)

Muza w poezji Staffa nie jest figurą martwą (potwierdza to między innymi przywołany wyżej liryk *Do Muzy*), ożywia ją inwencja poetycka, która nie zadawala się tylko Muzą przynależąca do sfery „wysokiej". Znakiem przekroczenia konwencji będzie nadawanie spotkaniom z mieszkankami Helikonu charakteru kolokwialnego. Tak dzieje się w wierszu *Zachód łaskawy*, w którym spotykamy Muzę skarconą, a poeta przyjmuje rolę upominającego:

Lecz mi już teraz, Muzy, pańszczyznę odroczcie!
Na dziś dosyć! Bo zachód nadchodzi wspaniały!
(*Zachód łaskawy* V 53)

Poeta przemawia do Muzy tonem żartobliwym, Muza „figlarka" jest wtedy traktowana z przymrużeniem oka, co w warstwie stylistycznej przejawia się w swobodnej grze homonimami:

Więc przybądź i jeżeli chcesz mi coś zarzucić,
Zarzuć mi ręce na szyję.
(*Do Muzy* V 113)

Twórca może powoływać do istnienia własną Muzę, która nazywa na przykład nowe zjawiska lirycznej rzeczywistości, jak w wierszu *Dziesiąta Muza* (kondycja tej Muzy nasuwa skojarzenia z piewczynią poezji bohaterskiej).

Dziewica naga pośród ruin tego piekła,
Co się własnych nadziei i rozpaczy zrzekła,
Dobrowolnie stanęła swą stopą rycerską.

I, nawiązawszy męstwa samotnego struny
O dwa nieprzejednane tej ziemi bieguny,
Mieczem na nich gra pięknych walk pieśń bohaterską.
(*Dziesiąta Muza* II 403)

Analizowany już tutaj wiersz *Euterpe!* rozpoczyna typowe imienne wezwanie do patronki poezji lirycznej[10] (jest ono wzmocnione przez wykrzyknienie). Poeta konstruując wypowiedź w pierwszej osobie liczby mnogiej (*Słodką przerwijmy rozmowę*), podkreśla poczucie własnej indywidualności twórczej i jednocześnie sygnalizuje swój współudział w tworzonym dziele, określanym w liryku metaforycznie jako „słodka rozmowa". Przekonujemy się jednak, że nie postępuje on jednak według wzorca budującego typową inwokację do Muz; zamiast spodziewanego upraszania boskiej inspiratorki o rozpoczęcie śpiewu, zanosi prośbę o jego zakończenie. W utwór wpisany jest metatekstowy komunikat, który dobrze ocenia tworzone wspólnie przez Muzę i poetę dzieło.

Nie dopuśćmy, by bolesne zgrzyty
Mąciły śpiewu pogodnego nuty.
(*Euterpe!* V 213)

Rozmowa „snuta przez lata" z Euterpe staje się również potwierdzeniem poglądu żywego od starożytności, że Muzy były przyporządkowane nie tylko poezji, ale również wyższym formom życia umysłowego. Kontaktować się z Muzą, rozmawiać z Muzą oznacza więc kształtować swoją egzystencję na sposób humanistyczny, nadawać jej wymiar uniwersalny i ponadczasowy.

Metatekstowa refleksja dotycząca narodzin pomysłów poetyckich staje się tematem wiersza *Zachód łaskawy*. Podmiot liryczny ma świadomość, że Muzy towarzyszą mu przez cały czas i kiedy prosi je, aby odroczyły mu pańszczyznę, to chodzi mu o oddalenie prozaicznych czynności i możliwość służenia tylko im. Wieczór – pogranicze dnia i nocy przynosi wyczekiwane natchnienie poetyckie:

Oto chwila, gdy zachód mosiądzem świat złoci,
Chwila, gdy dzięki zmierzchu natchnionej dobroci
Przychodzą nam, poetom, pomysły! pomysły!
(*Zachód łaskawy* V 53)

W liryku *Do Muzy* (V 113) apel do bogini poparty jest amplifikacyjną formułą, zawierająca charakterystyczne dla poezji antycznej i dawnej przekonanie, że Muza jest w stanie spełnić zanoszone do niej prośby – tutaj znowu pragnienie postaci mówiącej nie dotyczy pomocy w tworzeniu, nowoczesny poeta chce, aby podczas spotkania figlarna Muza wyraziła swoją akceptację dla jego poezji, zarzucając mu ręce na szyję.

Mam pewność niezachwianą, wierzę uroczyście,
Muzo, com ci nie przestał służyć i hołdować,
Ze mi się kiedyś, cudna, zjawisz osobiście,
Ażeby mi za trudy moje podziękować.
(*Do Muzy* V 113)

Fizyczny kontakt ze źródłem swej inspiracji nie jest odosobnionym pragnieniem poetyckim:

Konstanty Ildefons Gałczyński mówi o całowaniu Muzie nóżek, Julian Przyboś marzy o obejmowaniu szkolnej Muzy, Erato pieści Stanisława Grochowiaka za strofy i wiersze wkładane do jej fartuszka, a w liryku Jarosława Marka Rymkiewicza Muza całuje Juliusza Słowackiego.

W przywołanym wyżej fragmencie wiersza *Do Muzy* poeta prowadzi inteligentną i zabawną grę z konwencją, następuje odwrócenie relacji twórca – źródło inspiracji: to nie poeta będzie dziękował za natchnienie (co typowe dla omawianego motywu), ale bogini będzie mu wdzięczna za jego przyjęcie i spożytkowanie. W utworach *Curriculum vitae* (II 277) i *Sen, uśpionemu...* (IV 129) całe życie jest zasługiwaniem na miłość Muz. Służba Kamenom doskonali człowieka – artystę i pomaga dojrzewać jego twórczym pomysłom, staje się ona potwierdzeniem wyjątkowości poety, znakiem jego wybraństwa i skazania (talent zdaje się być rzeczą, na którą nie można sobie zasłużyć i której nie można się pozbyć).

We wszystkich omawianych utworach motyw Muzy pełni oczywiście obok innych, wspominaną już przeze mnie, funkcję ornamentacyjną. Rozpoczyna albo kończy utwór, pełni rolę tropów stylistycznych. W liryku *Lipy* (V 8) Muza to metonimia poetyckiego natchnienia i twórczości Jana Kochanowskiego, a w *Przemianie* (V 202) obecność Muz potwierdza, że Apollo jest bogiem wszystkich sztuk.

Jest wreszcie motyw Muz znakiem rozpoznawczym *poetae docti*, bez wiedzy o tradycji nie byłoby przywoływania tego motywu, nie byłoby mowy o jakimkolwiek dialogu z literacką przeszłością i nie byłoby, postulowanej przez Staffa, ciągłości kulturowej.

Monika Szczot

[1] *Dobrze, że tradycja się nie rwie. Leopold Staff o sobie, nowym dramacie i poezji polskiej*, rozmowę przeprowadziła: M. Szczepańska, „Dziennik Literacki" 1947, nr 2, s.1.

[2] Na odnotowanie zasługuje przede wszystkim cenne studium W. Madydy, *Motywy antyczne w poezji Leopolda Staffa*, Wrocław 1962. J. Parandowski podkreślił związki poetyckiej wyobraźni Staffa ze starożytnością klasyczną i kulturą renesansu. Por.: J. Parandowski, *Humanizm Leopolda Staffa*, „Tygodnik Ilustrowany" 1931, nr 22, s. 414. W. Krzyżaniak pokazał spójność stoickiego światopoglądu wpisanego w twórczość Staffa. Zob.: W. Krzyżaniak, *Elementy filozofii stoickiej w twórczości Leopolda Staffa*, „Życie i Myśl" 1951, nr 7/8.

[3] Pisał o tym między innymi M. Jastrun, według którego poezja Staffa koresponduje z literaturą i kulturą europejską, a nawet jest stopem sztuki włoskiego renesansu i francuskiej poezji XVI i XVII wieku. Zob.: M. Jastrun, *„Żem widział rzeczy, których tu nie widział żaden człowiek"*, „Kuźnica" 1948, nr 49, s.3-4 oraz *idem*, *Leopold Staff. (W piątą rocznicę śmierci)*, „Nowa Kultura" 1962, nr 20, s.1,11. Ożywcze prądy, zdaniem J. Kwiatkowskiego, czerpał poeta właśnie ze źródeł europejskiego renesansu. Por.: J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966. R. Przybylski ukuł nawet dla nazwania związków twórczości Staffa z tradycją określenie „klasycyzmu powtórzonego", zgodnie z którym poeta miał przejąć z wieku XVIII podstawę klasycznej harmonii, zdrowy empiryzm i całkowitą akceptację XVIII-wiecznych reguł pisania. Zob.: R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1968, s.191-195.

[4] J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Warszawa 1987, s. 87.

[5] J. Brzozowski mówi o dwoistej naturze omawianego toposu. Podkreśla monotematyczność podejmowanych treści metapoetyckich i wiązanie się tego toposu z tym, co powszechne i ponadczasowe. Por.: *Id.*, *Poeta od Muz widziany (I)*, „Teksty"1980, nr 5, s. 71-72.

[6] *Marcjalisa epigramów ksiąg dwanaście*, przeł. J. Czubek, Kraków 1908, s.53.

[7] Utwory liryczne L. Staffa przywołuję za: L. Staff, *Wiersze zebrane*, t.1-5, Warszawa 1955. Przy cytacie podaję tytuł wiersza, numer tomu i stronicy.

[8] *My głosim to, gdzie prawda z wymysłem się splata, / Ale i szczerą prawdę głosim też dla świata*. Hezjod, *Teogonia*, przeł. K. Kaszewski, Warszawa 1905, s.2.

[9] W jednym z wierszy Mieczysława Jastruna czytamy: *Bądź jak metal odbijający niejasno / Przedmioty jawy i snu, / Bądź zimnym płomieniem. / Jeśli chcesz mnie zobaczyć, / Oślepnij!*, *Id.*, *Poezje zebrane*, t.1, Warszawa 1984, s. 378.

[10] Zdaniem Jerzego Danielewicza wezwanie do Muzy lub Muz funkcjonowało jako wtórny delimitator początku na mocy tradycji od czasów Homera. Zwraca on uwagę na elementy konstruujące delimitację początku tekstu melicznego. Są to: imienne lub ogólne wezwanie do Muzy, podkreślanie przez autorów współudziału w tworzeniu dzieła (Muza jest współtwórczynią utworu), inwokacja prosząca bóstwo o rozpoczęcia śpiewu, pieśni. Zob.: J. Danielewicz, *Reguły rozpoczynania tekstu w melice greckiej*, „Eos" 1980, s. 44-46.

Anna Modelska

Miłość jako światopogląd
O poezji Małgorzaty Hillar

Życie trzeba czymś wypełnić,
choćby to był w ocenie innych nonsens i absurd[1].

Uznać miłość za światopogląd to podobno wielkie uproszczenie[2]. Idee bowiem winny być wzniosłe i dumne, poruszające raczej umysły niż serca, zachwycające wyrafinowane gusta znawców literatury i przyprawiające o ból głowy jej wielbicieli. Z pewnością nie należy do nich miłość, która, jak stwierdza Erich Fromm, w naszej kulturze wcale nie jest w tak wysokiej cenie, jak nam się czasem wydaje. Choć rzekomo każdy jej pragnie, choć potrzeba miłości tkwi w ludziach bardzo głęboko, niemal wszystko inne uważa się za znacznie od niej ważniejsze![3] Takie też wymagania stawiane są artystom, w przeciwnym bowiem razie poeta potraktowany będzie, jeśli nie jak grafoman, to na pewno – jako autor twórczości „lekkiej, łatwej i przyjemnej", pisanej niejako pod publikę.

Taki właśnie los spotkał jedną z poetek z kręgu pokolenia 56, Małgorzatę Hillar. Zadebiutowała ona w roku 1957 skromnym tomikiem pod tytułem *Gliniany dzbanek*, którym od razu zaskarbiła sobie rzesze czytelników i – na chwilę – krytyków. Oto stała się rzecz niesłychana: gdy rok 1956 okazał się szczególnie obfity w młodych adeptów literatury, Hillar jako jedyna zrobiła szybką karierę na bardzo szeroką skalę, autentycznie podbiła serca czytelników, stała się postacią, bez przesady „kultową". Anna Kamieńska z entuzjazmem witała debiutantkę, która jako pierwsza od lat wielu ośmieliła się popatrzeć na świat własnymi oczyma[4]. *Gliniany dzbanek* już po roku został wznowiony oraz nagrodzony przez Stowarzyszenie Księgarzy Polskich za najlepszy debiut[5]. Co więcej, nie zdarzyło się żadnemu innemu poecie, by w ciągu kilku lat po zaistnieniu na scenie literackiej opublikowano wybór jego wierszy (*Krople słońca*, 1961) i to w nakładzie sześciu tysięcy egzemplarzy![6] Dodać też należy, że wkrótce, w roku 1959, wydała Hillar *Prośbę do macierzanki*, zbiór erotyków uznawany za najlepsze jej dzieło.

Zupełnie znienacka, chyba trochę nieoczekiwanie, młoda autorka stała się znaną, lubianą i – co najważniejsze! – czytaną poetką. Jej kolejne tomiki nie były wydarzeniem jedynie w kręgu ściśle literackim, ale ich wydanie było zawsze świętem dla spragnionej takiej właśnie poezji publiczności.

Tak spektakularny sukces czytelniczy niedługo mógł jednak iść w parze z zachwytami krytyki i wysokimi ocenami tejże. Popularność to, zdaje się, główny powód nieufności i podejrzliwości części recenzentów. Orzeczono, że jest to poezja łatwa, popularna, więc – niegodna miana prawdziwej.

Myślę, że warto zwrócić uwagę na opinię Piotra Kuncewicza, świadka sukcesów autorki *Prośby do macierzanki*, który wprawdzie zgadza się ze stwierdzeniem, że nie są to trudne wiersze, ale nie jest to dla niego wystarczający powód, by je bagatelizować. Według niego to była naprawdę ważna twórczość[7]. Jerzy „Leszin" Koperski tak to wyjaśniał po latach: *Jej prosta, ale pełna uroku poezja, mówiąca o uczuciach, o sprawach codziennych, była szalenie potrzebna po upolitycznionych wierszach lat pięćdziesiątych o dojarkach i pierwszomajowych pochodach. „Wstrzeliła się" idealnie w odwilżowe, popaździernikowe lata*[8]. Małgorzata Hillar była daleka od gorzkiej samowiedzy i sceptycyzmu ówczesnej poezji, obcy był jej – jakże wtedy „modny"! – egzystencjalizm i inne weltszmerce. Ona wręcz manifestowała swoistą przekorę wobec wszelkich tendencji intelektualnych współczesnej sztuki[9]. Jej poezja była zupełnie inna, wyróżniała się w zdecydowany sposób na tle twórczości pokolenia[10] i to mogło budzić niepokój czy podejrzenia. Bo oto nagle, zupełnie nieoczekiwanie, po-

jawił się ktoś, kto ośmielił się powiedzieć, że świat jest po prostu piękny i wart istnienia. Taka postawa była w tym czasie arcyrzadkością. Hillar miała głębokie poczucie smaku życia w jego najdrobniejszych, najbardziej kruchych przejawach i nie wahała sie przyznać, że właśnie owe *rzeczy małe*[11] nadają koloryt naszemu istnieniu. Sensem życia, jego istotą jest natomiast miłość – oto główna myśl twórczości autorki *Kropli słońca*.

Na tle poezji pokolenia „Współczesności" *Gliniany dzbanek* mógł się wydać obrazą dobrego smaku. Oto obszar poetyckiej eksploracji młodej autorki był całkiem nierozległy: składały się nań pierwsze doświadczenia miłosne. Jej erotyki nie szukały usprawiedliwienia, nie miały ambicji filozoficznych. Ówcześni debiutanci pisali o miłości zgoła inaczej: bez nadziei, bez wielkiej pasji; uczucie było szare, smutne, „turpistyczne", wiązało się z cierpieniem i śmiercią. Dla Hillar [...] *miłość jest miłością ze znanymi od dawna powabami, jest pragnieniem i uzasadnieniem, jest jakąś pozytywną codzienną ideą, nadziejnym sposobem na życie*[12]. Poetka centralne miejsce przyznawała sprawom osobistym.

Niewątpliwie bardzo ważne jest umieszczenie tej twórczości w kontekście historycznoliterackim, albowiem tylko takie spojrzenie umożliwia właściwe jej zrozumienie i ocenę. Po latach zaczęto ją trywializować, podczas gdy początkowo miała ona wymiar znacznie szerszy, wręcz – buntowniczy. Bunt Hillar polegał na tym, że jej głos był całkiem prywatny, przekaz bezpośredni i bardzo prosty, wręcz kolokwialny, a erotyka stanowiła wartość samą w sobie[13]. To było novum w ówczesnej literaturze. I chyba właśnie odwaga pisania wyłącznie o sobie i kręgu własnych, najprostrzych spraw zaskarbiła poetce tylu wielbicieli (i – wrogów!).

Poetycka kariera Hillar nie trwała jednak długo. Po wyborze *Krople słońca* (1961) wydala jeszcze *Czekanie na Dawida* (1967), po czym zamilkła na wiele, wiele lat. Milczała bardzo długo, choć wiemy skądinąd, że chciała wrócić do pisania, odrodzić się jako poetka[14]. Najważniejsze jednak poetyckie tomiki Hillar ukazały się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, to one także wpłynęły znacząco na ocenę jej twórczości i one przez wiele lat znajdowały czytelników, którzy, nie domyślając się pewnie wcale, co o niej sądzą znawcy, zachwycali się tym *pięknym przykładem uczciwego poezjowania*[15].

Miłość stała się moim narzędziem poznawania świata [podkr. – A.M.] pisała poetka[16]. Rzeczywiście, jej wiersze nie są peanem ku czci określonej osoby, ale – wyrażają stosunek Hillar do świata w ogóle: jego umiłowanie. W *Glinianym dzbanku* zamieszczony został wiersz pod znamiennym tytułem *Dziki człowiek* (Ks, 116)[17]. „Dzikość" to wrażliwość, potrzeba uczuć, pragnienie ciepła – tego, czego współczesnym wyraźnie nie dostaje. Technika zdążyła w nich zabić to, co do życia nie jest bezwzględnie konieczne. W utworze, który mógłby być manifestem ówczesnego (nie tylko!) pokolenia czytamy: *My z drugiej połowy XX wieku / rozbijający atomy / zdobywcy księżyca / wstydzimy się / miękkich gestów / czułych spojrzeń / ciepłych uśmiechów* / [...] / *Kiedy przychodzi miłość wzruszamy pogardliwie ramionami* / [...] *Dopiero późną nocą / przy szczelnie zasłoniętych oknach / gryziemy z bólu ręce / umieramy z miłości* (Ks, 70). Bezdusznemu światu, ludziom, dla których wartość ma jedynie intelekt i zdobycze cywilizacji, otoczeniu, od którego wieje chłodem i cynizmem przeciwstawia Hillar to, co według niej jest antidotum na całe to zło: miłość i naturę.

Bliskość drugiej osoby jest lekarstwem na dehumanizację współczesnego świata, jest azylem przed otaczającym nas zewsząd złem. Miłość jest wiecznym czekaniem (Ks, 50), związanym z niepokojem, z którym nie sposób się rozstać – *Jest ze mną / zawsze* (Ks, 71) mówi kobieta. Miłość jest szukaniem, ciągłym dążeniem, intensywną i chaotyczną grą opozycji: radości i smutku, obecności i samotności, odwagi i strachu, pewności i zwątpienia, ufności i lęku. Jej brak to ciemność i pustka, albowiem – bez względu na to, jaka się okaże – jest lekiem na ludzką samotność.

Miłość to niezwykłe porozumienie dusz i ciał. *Inne usta / nie kołyszą światem* (Ks, 88) wyznaje bohaterka i słowa te doskonale odzwierciedlają to, w jaki sposób pojmuje poetka to uczucie. Otóż, podobnie jak jej rówieśnicy, ma Hillar odwagę, by pisać również o fizycznym aspekcie związku kobiety i mężczyzny. Człowiek ma ciało i duszę, toteż kiedy kocha, nie może „wyłączyć" części siebie. Prawdziwa miłość nie może znać rozdziału *erosa* i *agape* – nie może zwracać się tylko ku ciału lub wyłącznie ku duszy[18]. Dlatego zabawne wydaje mi się szukanie źródeł kariery literackiej poetki w jej pozytywnym stosunku do miłości fizycznej, co rzekomo przy-

sporzyło jej czytelników[19]. Myślę, że to raczej – pozytywny stosunek do miłości w ogóle.

O erotykach Małgorzaty Hillar tak pisała Barbara Biernacka: *śmiałe, bez cienia pruderii, proste w środkach ekspresji, nie zmącone dodatkiem żadnej obcej substancji, która by pochodziła spoza miłosnej fascynacji i powszedniego konkretu miłosnej scenerii. Po prostu erotyki w stanie klasycznie czystym*[20]. One właśnie nadawały poezji autorki *Prośby do macierzanki* indywidualne piętno, wyróżniały ją. Z miłości uczyniła poetka swą główną ideę, która zadecydowała o kształcie jej twórczości. Za Ernestem Hemingwayem mogłaby powtórzyć: *Miłość jest najwyższym sensem istnienia*[21]. Zarzucano jej, że o uczuciach pisze tak, jak gdyby była to jedyna rzeczywistość,[22] ale – cóż za paradoks! – dla niej tak było, jakże więc miała pisać inaczej?!

Według mnie pisanie w naszych przeintelektualizowanych czasach o miłości w taki właśnie sposób jest raczej wyrazem odwagi, a nie – ograniczenia. Poezja Hillar jest odzewem na coraz powszechniejszy i coraz bardziej dotkliwy brak uczuć.

Cechą charakterystyczną erotyków Hillar jest to, że zawierają one całą skalę uczuciowego rejestru – od tonacji „słonecznej" aż po „ciemną", a ponieważ miłość to radość i największe w życiu szczęście, ale także – smutek, tęsknota, a nawet – rozdzierające serce cierpienie.

W *Glinianym dzbanku* dominuje ton radosny. W kilku wierszach Hillar zastosowała poetykę snu i posłużyła się symboliką (*Sen o krokusie, Sen o wrzosie*). Jest to zapis budzącego się seksualizmu, który początkowo uznawany jest za ciemną strone natury ludzkiej, wręcz – występek. *Idą ścieżką / między zbożem / przytuleni / [...] / A pragnienie / jak kąkole / posiane przez diabła* (Ks, 53) pisała poetka w swoim drugim tomiku. Poglądy na ten temat z czasem podlegają ewolucji. Cielesny aspekt miłości okazuje się na tyle ważny, że w *Modlitwie* (Ks, 47) bohaterka poddaje w wątpliwość sens zwracania się do Matki Boskiej, która i tak nie może pomóc w zmniejszeniu miłosnych mąk. *Co ty wiesz o miłości / niebieska i gipsowa / która nawet swego syna / poczęłaś nieprawdziwie.* W innym jednak miejscu Matka Boska jest bardziej „ludzka" i mimo że nie doświadczyła w pełni kobiecego losu, potrafi zrozumieć zakochanych. Co więcej! – udziela im schronienia, a potem dyskretnie zostawia samych, odchodząc za zgorszoną sową pod pachą (Ks, 56 – 57).

Odkrywanie erotyzmu zaczyna się konwencjonalnie: pojawiają się motywy oczu, warg, rąk, z pewną nieśmiałością wspomina też bohaterka o piersiach. *Wspomnienie twych rąk* (Z, 12) to wyznanie dziewczyny, w której kobietę obudził dopiero mężczyzna. To on właśnie okazuje sie u Hillar demiurgiem kobiecości, który rozpala w swej partnerce miłosny płomień.

Typowym, starym jak świat, chciałoby się powiedzieć, motywem są usta. Wiersz *Pocałunki* (Ks, 19 – 20) to piękna definicja tego, co najbardziej osobiste w związku dwojga ludzi: *Poza nimi nie ma / ani ziemi / ani nieba / ani samotności.*

Jest to rzecz niezmiernie frapująca, bo, jak dowodzą badania, zdecydowana większość ludów świata (około 90%) się całuje. *Pocałunek to cała historia ludzkości* twierdzi Adrianne Blue[23]. Rzeczywiście, jest to fenomenalny wręcz „wynalazek", spajający aspekt duchowy i erotyczny miłości. To z wiary w to, że pocałunek w usta zespala dusze kochanków narodził się przecież pocałunek ślubny. Jego paradygmatem jest wzajemność, ufność, poczucie bliskości.

Ważnym i nie tak często eksploatowanym w literaturze motywem jest brzuch. U Hillar jest to znak zarówno erotyzmu, jak i – macierzyństwa. W drugim właśnie znaczeniu pojawia się on w tytule jednej z części tomiku *Czekanie na Dawida*, o czym nieco później.

Brzuch nazywany bywa *złotą dynią* (Ks, 56), która była z kolei porównywana do Słońca (Ks, 10). Słońce, podobnie jak Księżyc należy do symboliki seksualnej i uznawane jest za źródło życia. Dynia darowana jest kobiecie *Zamiast róży / zdegradowanej królowej*. Jest ona czymś więcej niż kwiat – dla kobiety jest zapowiedzią domu, który zbuduje razem z obdarowującym ją tak niezwyczajnym prezentem mężczyzną. Niestety, spotyka ją gorzki zawód: spełnienie seksualne nie zawsze jest bowiem równoznaczne ze spełnieniem miłosnym i na tym głównie polegają dramaty w damsko – męskich związkach. Obrazów nieodwzajemnionych uczuć jest u Hillar sporo. Kobieta zostaje sam na sam ze wschodzącą na parapecie dynią i z własnymi marzeniami.

Samotność jest siostrą miłości. Zaczyna się już w chwili, gdy człowiek podejmuje próbę zwerbalizowania swych uczuć. Jak bowiem nazwać

to, co niewyrażalne? Jak wyrazić siłę uczuć? Słowa są wobec jej potęgi albo bezradne, albo – kłamliwe. Rozdźwięk pomiędzy oczekiwaniami kobiety a brutalną i gorzką rzeczywistością jest tematem między innymi wiersza *Latarki* (Ks, 94). To słowa właśnie budzą w niej nieuzasadnione i płonne nadzieje. To z powodu słów, które nie powinny być wypowiedziane, spotyka ją rozczarowanie.

Nieprzenikalność „ja" i „ty", niemożliwość całkowitego zjednoczenia przeraża bohaterkę, budzi w niej smutek i żal. *Boję się / kiedy odchodzisz / za granatowy mur / snu / gdzie kwitną / twoje tulipany / a jaskółki siadają / na księżycowych drutach / których nigdy / nie zobaczymy razem* (Ks, 7) [podkr. – A.M.]. Kochająca kobieta staje się zazdrosna nawet o sny swego partnera, ponieważ są one jego własne, niedostępne, niemożliwe do poznania i okiełznania.

Zakochani chcieliby dotrzeć do wnętrza ukochanej osoby, nie chcą poprzestać na poznaniu czysto zewnętrznym (Ks, 9), jednakże przekracza to ludzkie możliwości. Przecież nawet samych siebie nie znamy do końca, prawdziwie i pewnie, czyż więc możemy rościć sobie pretensje do takiego poznania drugiego, choćby najbliższego człowieka? Przejmująco brzmi wyznanie: *Nigdy się nie dowiem / czy widzisz / tak samo jak ja / żółty łubin* (Ks, 72-73). Świadomość, że ta najważniejsza dla nas osoba mimo wszystko zawsze będzie zagadką smuci i niepokoi. Z drugiej jednak strony owo tajemnicze niedomówienie to sól miłości, jak śpiewał Jonasz Kofta – należy więc je chyba raczej błogosławić niż przeklinać.

Erich Fromm pisał, że *Miłość jest aktem wiary*[24]. Tak też kocha bohaterka wierszy Hillar: ufnie i bez wahania. Nie jest to kobieta nowoczesna, wyemancypowana, toteż trudno jej żyć bez mężczyzny, który przede wszystkim zapewnia jej poczucie bezpieczeństwa. On bowiem potrafi „oswoić" wrogą rzeczywistość. Opuszczona kobieta mówi: *Osaczają mnie / zepsute zamki w drzwiach / połamane parasolki / oderwane nogi lalek* (Czdn, 11-12) i wspomina, że jej partner doskonale sobie radził z niechcącą się jej podporządkować materią. Świat bez ukochanego wart jest niewiele – miast cieszyć, przeraża, budzi lęk i setki obaw. Mężczyzna jest uzasadnieniem dla jej istnienia, jego obecność jest wręcz konieczna, bo inaczej życie traci nie tylko swój smak, ale i – sens. *Bez ciebie jestem / ślepym nietoperzem* (CznD, 7-8) wyznaje bez ogródek.

Kobieta jest pokorna, uległa i podporządkowana swemu ukochanemu. Również wtedy, gdy w swym związku nie zaznaje niczego poza cierpieniem. Samotność – mimo pozornej obecności partnera – nie wydaje się bohaterce bardziej dotkliwa niż trudy codziennego życia, którym – w razie odejścia – musiałaby samodzielnie stawić czoło. Samotność jest bowiem złem, karą najbardziej dotkliwą. Życia w pojedynkę się nie wybiera, ono zostaje nam narzucone, zawsze wbrew woli – twierdzi Hillar.

Mężczyzna nadaje życiu blask i piękno. To, co się z nim wiąże, także obdarzane jest uczuciem i szczególną czcią. Oto otrzymane od niego słoneczniki okazują się skarbem na miarę wody zmienionej przez Chrystusa w wino (Ks, 98).

Miłość bywa prawdziwym skarbem, radością tak wielką, że jedyną słuszną na nią reakcją okazują się łzy. W wierszu *O nim* (Ks, 92-93) osoba znająca parę zakochanych opisuje ją. *Czego ona jeszcze chce / a ona nic nie chce / Uśmiecha się do niego / i płacze.* To łzy szczęścia, które nie każdy przecież wylewa.

Gdy ukochanego chwilowo nie ma, zaczyna się oczekiwanie. *W dzień uginający się / od zapachu siana / szukam smaku / twoich ust* (Ks, 87). Bardzo zmysłowo naszkicowany obraz upalnego letniego dnia i pragnącej znaleźć usta ukochanego kobiety ma w sobie coś z dramatu. Kobieta wręcz obsesyjnie pragnie powrotu mężczyzny. Bywa, że posuwa się nawet do szantażu. Opuszczona i cierpiąca dzieli sie swoim bólem z przyrodą – słonecznikiem, dzikim winem czy z księżycem. Z innymi ludźmi nie łączy ją najdrobniejsza nawet nić porozumienia.

Bohaterka Hillar jest słaba i zniewolona. Nie potrafi uniezależnić się od swego kochanka. Jest *Skazana na niego* (Ks, 66), co ma chyba dwa źródła: uwarunkowania psychiczne (potrzeba raczej opiekuna niż partnera) i drugie, nieco bardziej zakamuflowane: to zniewalająca potęga seksualizmu. Nie ma tu miejsca na skuteczny bunt, jest – rezygnacja, poddanie się własnemu losowi. Lęk przed rzeczywistością każe kobiecie uciekać w ramiona mężczyzny. Jest on przecież całym światem, tylko poprzez niego jest w stanie dostrzec piękno tego, co ją otacza. Gdy ukochany odchodzi, świat brzydnie i staje się zagrożeniem.

Z niektórych wierszy zdaje się przebijać pragnienie zmiany, decyzja odmienienia własnego losu, który nie tylko nie daje satysfakcji, ale – przysparza cierpień. Jednak – to typowe! – tej zmiany ma dokonać ktoś lub coś, nigdy – sama bohaterka.

Gorycz i poczucie klęski w nieudanym związku powoduje frustrującą refleksję o niemożności porozumienia dwojga ludzi. W *Wieży cierpliwości* (Ks, 11-12) czytamy o tym, że bohaterka zupełnie podporządkowała się mężczyźnie. Robiła to z miłości dla niego. W ten sposób wpadła we własną pułapkę, bo przecież miłość nie jest, nie powinna być równoznaczna z rezygnacją z własnego „ja". Związek z drugim człowiekiem wydawał się bohaterce lekarstwem na własne egzystencjalne zgryzoty. Niestety, okazało się to ułudą.

Świadkiem miłości jest natura, albowiem jest ona czysta, niewinna, nieskażona. Jej można powierzyć swe najintymniejsze sekrety. Ona znosi granice między zakochanymi, pozwala im naprawdę być razem. Przyroda zdaje się więc ludziom być znacznie bliższa niż złowroga i nieprzyjazna kultura. Ona też udziela kochankom schronienia, poza tym jest źródłem miłosnych metafor. Jest największym sprzymierzeńcem zakochanych. W poruszającej *Prośbie do macierzanki* (Ks, 45) kobieta dzieli się swą miłosną tajemnicą właśnie z niepozorną krzewinką.

Tytuł pierwszej części *Czekania na Dawida* brzmi *Ogień*. Hillar niejednokrotnie odwołuje się do symboliki żywiołów, motyw zaś płomienia należy do miłosnej terminologii literackiej od dawien dawna. W erotyku *Rzeka* (CznD, 26-27) dochodzi do konfrontacji dwóch żywiołów: ognia i wody. Metafora płonącej rzeki, w którą zmienia się kobieta *Pod dotknięciem / płonącej zapałki / twoich palców* nie jest wyjątkowo oryginalna, jednakże nie sposób odmówić jej wyrazistości i sugestywności.

Z kolei wiersz *Ogień* (CznD, 28-30) nazwać można bez popadania w przesadę hymnem ku czci miłości zmysłowej. Zamieściła w nim poetka niezwykle drobiazgowy (jak na swoje możliwości!) opis reakcji fizjologicznych zachodzących w organizmie bohaterki. Padają tu określenia nietypowe dla Hillar i dlatego chyba warto je zacytować: *Pali się / ogień bebechów / [...] / Wielka chemia trzewi / produkuje / najwyższą temperaturę / namiętności.*

Miłość i śmierć – ten od dawien dawna występujący w sztuce związek najbardziej podstawowych ludzkich doświadczeń, jakże częsty także w liryce pokolenia 56, pojawia się również u Małgorzaty Hillar. Oczywiście nie z taką siłą jak na przykład u Haliny Poświatowskiej, niemniej jednak nie można go pominąć milczeniem.

Kilkakrotnie pojawia sie motyw czwartego piętra i wątek śmierci samobójczej. W wierszu *Uciekam* (Ks, 104-105) bohaterka opowiada o takim właśnie odejściu kogoś szczególnie jej bliskiego. Wspomnienie jest żywe i bardzo bolesne. Kobieta – nie chce? Nie potrafi? Nie może? – żyć w cieniu tej śmierci, stąd też jej wyznanie: *Uciekam / w ciepłe ramiona / żywego człowieka*. Tak, to nienowa w rzeczy samej prawda, że żywi mają zawsze rację przeciwko umarłym. Bohaterka stoi po stronie życia.

Innym razem z czwartego piętra chce wyskoczyć nieszczęśliwa kobieta, której samotność – mimo fizycznej obecności mężczyzny – doskwiera tak bardzo, że skłania ją do myśli samobójczych. Dramatyczna decyzja ostatecznie nie zostaje podjęta, jednakże słowa *Wystarczy / tylko się wychylić* brzmią złowieszczo.

Czasem śmierć bywa okrutną koniecznością, rozdzielającą oddanych sobie kochanków. O tych pewnie wierszach myślał jeden z krytyków, gdy pisał, że Hillar kreuje mit wielkiej, smutnej miłości, mit iście segalowski, bliski współczesnej młodzieży[25]. Rzeczywiście, można się zgodzić z taką interpretacją kilku (dosłownie!) utworów, niemniej jednak trudno doszukiwać się w nich klucza do źródeł popularności poetki.

W utworze *Kolczyki* (Ks, 35-36) opuszczona bohaterka na łonie natury usiłuje przywołać pamięć ukochanego, który się pojawia i wtedy na moment wracają chwile szczęścia. Kobieta świadoma jest tego, że spotkanie jest tylko grą jej wyobraźni, niemniej jednak nawet iluzja lepsza jest od gorzkiej niczym piołun samotności.

Związek z mężczyzną, którego kocha budzi w niej naturalną potrzebę stworzenia domu. Bohaterka Hillar marzy o nim bardzo często.

Pierwsze schronienie znajdują kochankowie na łonie natury. *Sufit ich domu / był z księżycowego światła* (Ks, 58) czytamy w jednym z wierszy. Dom ma ściany pachnące rumiankiem, wokół tańczą świetliki, z wizytą przychodzą świerszcze. Jest to miejsce, które nie tylko zapewnia izolację od świata, ale także umożliwia osiągnięcie

szczęścia – prostego i radosnego, zwyczajnego. Prawdziwy, szczęśliwy dom możliwy jest tylko blisko natury. Cywilizacja, kultura są z gruntu wrogie człowiekowi; umożliwiają stworzenie mieszkania, ale nie – domu. Ludzie, mieszkając jedynie z przedmiotami, oddalają się od siebie.

Spotkanie miłości w życiu kobiety wiąże się na ogół nie tylko z potrzebą stworzenia domowego ogniska, ale i z pragnieniem posiadania dziecka, z chęcią spełnienia się poprzez macierzyństwo. Małgorzata Hillar poświęciła temu etapowi życia swej lirycznej bohaterki osobny tomik poetycki, a mianowicie *Czekanie na Dawida* (1967).

Tomik ten podzielony jast na dwie części: *Ogień* i *Brzuch*. Część pierwsza, *ekstatyczny hymn miłości, może nawet pożądania*[26], poświęcona jest uczuciu pomiędzy kobietą i mężczyzną, natomiast druga – oczekiwaniu na owoc ich związku, na dziecko.

Intrygujące wydaje się to, że między tymi dwiema częściami brak wyraźnego związku, nawiązania. Nie pojawia się wątek ojcostwa, a miłość między kobietą i mężczyzną jakby zanika wobec tego, co rodzi się między nią i jej (nie: ich!) dzieckiem.

Interesującym i oryginalnym pomysłem Hillar jest właśnie część druga, znacznie bardziej odkrywcza zarówno w zakresie poetyki, jak i w sferze określania ludzkich doznań. Poetka ośmieliła się bowiem opisać to, co dzieje się między kobietą a dzieckiem w pierwszym etapie jego życia, w czasie kiedy o jego istnieniu nie wie jeszcze nikt poza matką[27]. Nie jest ono zresztą wcale chciane, upragnione, oczekiwane. Niemniej jednak jego pojawienie się w brzuchu kobiety zmienia ją i sprawia, że z czasem bycie matką okazuje się cudem.

Macierzyństwo pokazane zostaje w aspekcie historycznym, albowiem stanowi ono protest wobec czasów, które nie miały wobec życia należytego szacunku. Rodzenie dzieci nie może więc być rodzajem buntu: *W mieście Warszawa / przeciwko bezmyślnemu wulkanowi / przeciwko ślepemu atomowi / niosę przed sobą / ciężki brzuch* (CznD, 49-50). [...] *liryka Hillar to nie tylko pochwała narodzin dziecka, to pochwała życia w ogóle* pisał Wiesław Paweł Szymański[28]. Wiersz *Worek życia* (CznD 55-56) w pełni upoważnia do takiego właśnie sądu. *W nim / zawiązuje się / owoc żywota / [...] / Worek życia / Przez zarazy / głody / wojny / niesie początek świata.*

Kobiety rodzą dzieci wbrew temu, że świat bezustannie zmierza ku zagładzie, do której prowadzą mężczyźni, albowiem to oni właśnie „udoskonalają" go, dokonują większości odkryć i wynalazków. Ale wszystko to jest po prostu cywilizowaniem śmierci. Mężczyźni nie szanują życia, albowiem ich udział w jego stworzeniu *jest nikły / jak kropla deszczu* (CznD, 63-64). Przekonanie o jedyności, wyjątkowości i niepowtarzalności ludzkiego istnienia ma tylko kobieta, ponieważ to ona z niepokojem i troską przyjmuje je, wydaje na świat i pielęgnuje. Toteż *Kiedy ona / obejmie władzę / nad światem / nastąpi pokój* (CznD, 65-67).

Małgorzata Hillar w historii literatury zapisała się przede wszystkim jako autorka erotyków, które istotnie stanowiły novum na tle ówczesnej poezji. Autorka *Prośby do macierzanki* porzuciła romantyczne konwencje i o miłości pisała szczerze, bez pruderii. Uczucie to ma u Hillar różne odcienie. Nie zawsze są to pełne radości uniesienia, czasem pojawia się nuta smutku i lęku, jednakże stale obecna jest tęsknota do tkliwości, czułości, bliskości i ciepła drugiego człowieka, a także wiara, że miłość istnieje, że jest możliwa. Zupełnie podobnie tęsknili za miłością bohaterowie Marka Hłaski, jednakże oni kryli się raczej za pozorami cynizmu i obojętności[29]. Autorka *Glinianego dzbanka* postawiła na bezpośredniość wyznania. Nie wahała się pisać w sposób jak najbardziej zwyczajny, bez pretensji do wielkiej metafory czy filozoficznego uogólnienia[30]. Hillar nie ufała wielkim słowom, stąd próżno szukać w jej wierszach patosu. Atmosferę swoich wierszy tworzyła Hillar, operując środkami zupełnie nieskomplikowanymi. Należy do nich na przykład brak przestankowania i niebywale skromny arsenał środków poetyckich. Owa oszczędność, brak ozdobnej metaforyki i tradycyjnego miłosnego sztafażu należą zapewne do ważnych i istotnych elementów warsztatu poetyckiego omawianej autorki. Nie sposób nie dostrzec, że taka powściągliwość nie była dotychczas powszechnym zjawiskiem w dziedzinie tak zwanej poezji kobiecej. Wiersze Hillar nie są przegadane ani „sentymentalne". Są konkretne, proste, łatwe w odbiorze. Poetycki warsztat autorki jest niedostrzegalny, jakby – przezroczysty w tym sensie, że zupełnie nie zwraca na siebie uwagi.

Wkrótce po debiucie Hillar pisano, że jej twórczość jest *strumykiem awangardowego nurtu*

naszej poezji[31], za czym przemawiał między innymi brak taniego sentymentalizmu, zbliżanie wiersza do mowy codziennej, ale i – skuteczne unikanie jej wulgaryzmu. Stąd też wysnuto serię sprzecznych wniosków: twierdzono, że *Hillar korzysta z różewiczowskiej dykcji*[32], na co inni krytycy odpowiedzieli, że doszukiwanie się u niej wpływów autora *Niepokoju* jest niemalże herezją[33].

Jerzy Kwiatkowski z kolei, dostrzegając to, że wobec osiągnięć poezji powojennej nie pozostała Hillar obojętna, zarzucił jej, że w sposób różewiczowski pisze o banale. Jej wiersze to *notatki o sprawach oczywistych*[34].

Choć miłosne wiersze autorki *Prośby do macierzanki* budziły wiele kontrowersji (wśród krytyków, amatorzy je po prostu czytali), to trudno im przecież odmówić ważności. Można czytać inne wiersze, wyżej cenić inną lirykę, ale trzeba przyznać, że *mowa sentymentalna* też jest potrzebna. Poezja Hillar jest krzykiem protestu przeciwko jej brakowi[35].

Anna Modelska

[1] M. Szyszkowska, *Spotkania w salonie*, Warszawa 1998, s. 17.

[2] J. Gondowicz, *Problemy poezji łatwej*, „Nowe Książki" 1973, nr 6, s. 23.

[3] E. Fromm. *O sztuce miłości*, przel. A. Bogdański, Warszawa 1997, s.9-27.

[4] A. Kamieńska, *Rzeczy małe*, „Twórczość" 1958, nr 2, s. 141.

[5] B. Biernacka, *Król jest nagi*, „Poezja" 1974, nr 7/8, s. 61.

[6] M. Wyka, *Świat w miniaturze*, „Współczesność" 1962, nr 10, s. 4.

[7] P. Kuncewicz, *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, t. I, Warszawa 1995, s. 333-334.

[8] J. Siedlecka, *Ściana*, „Pani" 1998, nr 6, s. 28.

[9] P. Cielesz, *„Umieramy z miłości"*, „Fakty" 1986, nr 25, s. 10.

[10] Z. Macużanka, *O wierszach Małgorzaty Hillar*, „Polonistyka" 1960, nr 2, s. 52.

[11] A. Kamieńska, *op. cit.*, s. 143.

[12] P. Kuncewicz, *op. cit.* , s. 333-334.

[13] J. Ryszkowski, *Między polukrowanym amorem a krzykiem protestu*, „Poezja" 1988, nr 7, s. 32.

[14] J. Siedlecka, *op. cit.*, s. 28.

[15] K. Kuczkowski, *Uczciwe wiersze*, „Nowe Książki" 1986, nr 3, s. 123-124.

[16] M. Hillar, *Od autorki*., [w:] *Id. Poezje wybrane*, wybór i wstęp autorki, Warszawa 1972, s. 6.

[17] Stosuję następujące skróty na oznaczenie tomów Małgorzaty Hillar: *Krople słońca*, Warszawa 1961 – Ks [wybór wierszy z tomów: *Gliniany dzbanek*, *Prośba do macierzanki* i *Krople słońca*]; Źródło, [wybór], Szczecin 1985 – Ź; *Czekanie na Dawida*, Warszawa 1967 – CznD.

[18] K. Starczewska, *Wzory miłości w kulturze europejskiej*, Warszawa 1975, s. 172.

[19] J Gondowicz, *op. cit.*, s. 23.

[20] B. Biernacka, op. cit., s. 61.

[21] Cyt. za: R. Szymański, *O miłości – sentencje i zmyślenia*, Warszawa 1980, s. 17.

[22] Zob. J. Gondowicz, *op. cit.*; M. Wyka, *op. cit.*

[23] A. Blue, *Pocałunek. Od metafizyki do erotyki*, przel. K. Rabińska, Warszawa 1998, s. 22.

[24] E. Fromm, *op. cit*, s. 124.

[25] J. Gondowicz, *op. cit.*., s. 22.

[26] W. P. Szymański, *Ogień i brzuch*, „Nowe Książki" 1968, nr 11, s. 768.

[27] *Ibidem.*

[28] *Ibidem.*

[29] A Kamieńska, *op. cit.*, s. 143.

[30] B. Biernacka, *Małgorzata Hillar*, „Tygodnik Kulturalny" 1966, nr 2, s. 5.

[31] A. Kamieńska, *op. cit.*

[32] J. Ryszkowski, *op. cit.*, s. 100. Zob. także: P. Kuncewicz, *op. cit.*, s. 333.

[33] Zob. B. Biernacka, *op. cit.*, s. 62.

[34] J. Kwiatkowski, *Wnuczka Różewicza*, „Zycie Literackie" 1957, nr 50, s. 3.

[35] J. Ryszkowski, *op. cit.*, s. 101.

Katarina Šalamun-Biedrzycka

Parę słów o moich przygodach z Miłoszem

Jest rok 1964, siedzę w czytelni krakowskich polonistów na Gołębiej (w charakterze wolnego słuchacza, właśnie przyjechałam na pół roku ze Słowenii) i czytam *Rzecz wyobraźni* Kazimierza Wyki, esej o Zbigniewie Herbercie. I nagle, gdzieś wśród porównań, jak obuchem w głowę:

Niech się wypełni wreszcie południe pogardy.
Pianą białą wre morze, twoje nogi liże,
[...]
Mży śnieg. I drzewo każde, przełamane, krwawi.

Wstrząs jest potężny, wiersz cały mnie zelektryzował. Ale co to za poeta, którego podaje się

tylko jako autora *Trzech zim*? Biegnę do pokoju asystenckiego:„Kto napisał ten wiersz"?

Na szczęście spotykam Michała Sprusińskiego, który dokładnie mi wyjaśnia, dlaczego trzeba tak krążyć wokół nazwiska Czesława Miłosza, chociaż w Jagiellonce oczywiście mają jego książki. Ponieważ i tak spędzam tam całe dnie, od razu wypełniam rewersy z tytułami jego utworów, ale bibliotekarze dziwią się, że nie zauważyłam na każdej karcie oznaki RES, czyli że nie wolno książek tych wydawać do czytania. Posyłają mnie jednak do wice-dyrektora, który jest władny ten zakaz uchylić, muszę tylko powiedzieć, dlaczego chcę to czytać. Opowiadam całą historię i zapewniam, że koniecznie muszę tego poetę poznać. I o dziwo – dostaję pozwolenie i w następnych paru miesiącach zgłębiam na miejscu od A do Z wszystkie jego dzieła.

Mój podziw dla poety wcale nie maleje, w pierwszym tekście związanym z nim, który jeszcze w tym samym roku ukazał się w ljubliańskim czasopiśmie „Sodobnost" piszę, że Miłosz jest *jednym z największych poetów polskich w ogóle* i cytuję o nim sądy Jerzego Kwiatkowskiego. Choć przyznam się, że napisałam też, że jego traktaty poetyckie mają *czasem niestety publicystyczny wydźwięk.*

Mijają lata. W domu już rosną Miłosz Lesław i Mariusz Czesław (co za nieopatrzność być tak zdecydowanym w nadawaniu imion, należałoby być bardziej świadomym konsekwencji!), a ja znowu i znowu noszę po słoweńskich wydawnictwach propozycje, by wydać wiersze Czesława Miłosza, niestety bezskutecznie. Przed nagrodą Nobla udało mi się jego poezję umieścić jedynie w wieczorze literackim w Radio Ljubliana. No, ale potem był i wybór wierszy w jego książce z serii Nobliści (w roku 1981) i przekład *Zdobycia władzy* i poszczególne cykle przekładów nowych wierszy w czasopismach i radio (mówię tu oczywiście tylko o własnej pracy, nie wspominając jak wzrosła liczba tłumaczy Miłosza w Słowenii). Ale żeby ten zapis okolicznościowy nie był tylko laurką, przepiszę parę zdań z mojego *Posłowia* do *Zdobycia władzy*:

Wróćmy jeszcze raz do światoodczucia, w którym nie uznaje sie punktu ***nad*** *(ustawionego nad człowiekiem lub czymkolwiek innym), widzi się natomiast intensywne powiązanie wszystkiego ze wszystkim i przez to – w wzajemnym oddziaływaniu jednej części na drugą – bezustanne zmienianie się: w takim duchowym horyzoncie nie może powstać tradycyjna powieść z wszechwiedzącym narratorem (wywyższonym nad całością) i w tym fakcie można doszukiwać się przyczyny, dlaczego Miłosz był tak niezadowolony ze swojej powieści „Zdobycie władzy", jak i z powieści w ogóle (bo ciągle ją rozumiał w tradycyjnym ujęciu). Ponieważ chciał Zachodowi powiedzieć, co w jego kraju zaszło, musiał przejąć rolę nadrzędnego narratora, jego wizja świata zaś mówiła mu, że prawda nie jest to coś, o czym wiadomo i co trzeba tylko przekazać innym – prawdą jest to, co wychodzi z osobistego starcia z «materiałem» – prawdę trzeba dopiero* ***stworzyć****.* [...]

Zresztą sądzę, że Miłosz podczas pisania „Zdobycia władzy" jeszcze nie widział tak jasno różnicy między tradycyjną powieścią i tu przedstawionym nowym odczuciem świata: bardziej niż za tym, by prawdę stworzył, chodziło mu o to, by ją ***złożył*** *(z różnych punktów widzenia) – prawda sama miała się z tych różnic zestawić.*[...]

Okazało się jednak, że taka możliwość dla stworzenia nowej powieści nie wystarcza i stąd złe samopoczucie Miłosza z czasu pisania „Zdobycia władzy": zadowolenie mogły mu dać tylko sceny, gdzie prawdy nie znał z góry, lecz tworzyła się ona w trakcie samego pisania, w zwrotnym oddziaływaniu między «ja» a światem [...], *Najbardziej rzeczywiste są fragmenty, gdy narrator tak wciela się w każdy szczegół* [...], *że wręcz czujemy, że narodził się on (żywy, pełen energii) przed naszymi oczami*[...].

To jest owa słynna „obecność", która nie może powstać, jeśli autor z góry wie, co jest prawdą, jednym słowem, jeśli jest tendencyjny. A ponieważ Miłosz pisał „Zdobycie władzy" z zamiarem, który był z góry założony, tzn. z tendencją, w niejednym miejscu nieprzyjemnie to odczuwamy[...].

No, nie, tak przecież nie można zakończyć życzeń imieninowych, wróćmy lepiej do jego poezji. Niech więc powiem, że w tym samym *Posłowiu* do przekładu *Zdobycia władzy*, oprócz szeregu zachwytów, mówiłam też o różnych pokrewieństwach, twierdząc, że do Jego późniejszej twórczości można byłoby zastosować charakterystykę, jaką w stosunku do współczesnej poezji amerykańskiej posłużył się poeta Aleš Debeljak. Pisał on wtedy bowiem, że u amerykańskich poetów *dochodzi do rehabilitacji* ***tech-***

***nik opisu**, do zachwycania się nad **wcielaniem się** w obce głosy, do fascynacji **innymi formami wiedzy** (historia, biografia, dzienniki, filozofia itd.)*, a przede wszystkim jest ważne to, że ta poezja jest *mniej rejestrowaniem i dokumentacją wewnętrznej dynamiczności „ja"; bardziej jest ona zapisem stanów wywodzących się z zetknięcia się między „ja" a światem, a wszystko to z jak największą uwagą w stosunku do szczegółów i kawałków chwilowych sytuacji i odczuć.*

A ponieważ poeta ten wtedy, w roku 1989, miał dopiero dwadzieścia osiem lat i pisał powyższe konstatacje z myślą o własnej generacji, sądzę, że tamto moje łączenie dojrzałej poezji z wschodzącą można jednak odczytać jako najwyższą laudację.

Katarina Šalamun-Biedrzycka

Jacek Dąbała

Pojęcie fabuły w teorii i praktyce twórczego pisania

Fabuła i *mythos*

Fabuła należy do najbardziej złożonych składników dzieła literackiego. Obejmuje i współistnieje w specyficznych związkach z trzema innymi, nie mniej znaczącymi elementami utworu – bohaterem, dialogiem i stylem. Na gruncie literaturoznawstwa pojęcie to zmieniało się od ponad dwóch i pół tysiąca lat, krystalizowało, zamazywało i poszerzało, podobnie jak jego rozumienie. W retoryce starożytnej fabuła łączona była z bajką (*mythos*), jednak mimo greckiego rodowodu, nazwa – jej znaczenie – upowszechniła się w wersji łacińskiej – *fabula*. Mit, jako pojęcie pozostał w kręgu odniesień archaicznych i religijnych, a jego przeniesienia literackie eksponują bardziej charakter tematyczny niż strukturalny, ukształtowany tekstowo[1]. Już wtedy można było dostrzec niektóre później rozwinięte – w aspekcie dramaturgicznym (rozumianym funkcjonalnie, a nie genologicznie) – cechy, jak na przykład „charakter alegoryczny i symboliczny", „motyw" , wątek bajkowy" , „tematyczna czy kompozycyjna całość" czy „morał"[2]. Z kolei Arystotelesowskie preliminaria zwróciły uwagę na normatywny, związany ze sztuką poetycką aspekt problemu, wyjaśniając *jak należy układać fabułę, aby utwór poetycki był piękny*[3]. Dla istoty pojęcia nie mają tutaj znaczenia dawne uwarunkowania gatunkowe, a przede wszystkim fakt, że Stagiryta odnosi swoje rozważania do tragedii[4]. W tym kontekście wyraźna staje się tendencja do uchwycenia kolejnych wyznaczników terminu poprzez budowanie rozwiązań modelowych, wprowadzanie i wyjaśnienie „perypetii" oraz „rozpoznania" jako elementów struktury fabularnej[5]. O skomplikowaniu sytuacji może także świadczyć niezwykle szerokie i synonimiczne rozumienie fabuły w słownikach; tam oznacza ona między innymi przemowę, gawędę, plotkę, opowiadanie, baśń, podanie, mit, kłamstwo, sztukę sceniczną lub komedię (dla wprowadzenia w błąd rozmówcy)[6].

Perspektywa narratologiczna

Na terenie współczesnego literaturoznawstwa pojawiła się osobna dziedzina badań nad fabułą – narratologia. Od momentu publikacji Proppowskiej teorii funkcji fabularnych radykalnie zmieniła się optyka badawcza[7]. Wysiłki zmierzające do uproszczenia, do odnalezienia w wielości sytuacji fabularnych punktów wspólnych, do redukowania w procesie badawczym nadmiaru różnic, do sformułowania schematów i figur fabularnych[8], mogą stanowić swoiste tło dla rozwoju teorii sztuki pisania, uświadomić strefy wzajemnego przenikania, a zarazem celowych różnic. Istnienie określonego porządku fabularnego zostało również lepiej rozpoznane dzięki badaniom Claude'a Levi-Straussa nad strukturą mitu (tak zwanymi mitemami), nad ustaleniem systemu

wzajemnych relacji podstawowych zjawisk mitycznych; w ten sposób wyjaśniano na przykład przyczyny (co ma wyraźne i ważne, chociaż bardzo uproszczone, znaczenie fabularne) pewnych zachowań, sytuacji, obrzędów, wskazując na sprawczą moc świata nadprzyrodzonego[9].

Wyczerpywanie się i pojawianie nowych metodologicznych transgresji nie pozostawało bez wpływu na świadomość autorów podręczników *creative writing*, na formułowanie reguł dobrego pisarstwa ze względu na istotę poszukiwań normatywnych. Różnica pomiędzy narratologicznym podejściam a teorią sztuki pisania przypomina różnicę pomiędzy opisem faktu empirycznego *a posteriori* a artystyczną możliwością *a priori*. Jedna z definicji ujęła to nastepująco: *W kategoriach jednego z dwóch branych pod uwagę znaczeń* [chodzi o reakcje publiczności lub czytelnika, o odniesienie fabuły do wrażenia, poczucia jedności i celu – przyp. J.D.] *fabuły jakiekolwiek z wielu różnych elementów mogą konstytuować kontrolowane oddziaływanie na jakość dzieła; zasadniczo jest to brane pod uwagę w kategoriach dowodu raczej niż kreacji, dowodu, którym krytycy współcześni ze szkoły chicagowskiej próbowali rozszerzyć znaczenie pojęcia fabuły*[10]. Współczesna narratologia zbliża się do granicy, za którą formułuje swoje reguły twórcze pisanie, myśli nie o „dowodach", lecz o możliwościach kreowania, wpisuje w swoje studia rozwiązania fabularne, badając je obok różnych typów narratora lub technik narracji. Zakres zainteresowań narratologii[11] jest zatem szerszy i nie wnika w sensie praktycznym w szczegółowe rozwiązania normatywne. Najbliższa sztuce pisania pozostaje na tym gruncie analiza pisarskiego efektu, czyli dzieła[12]. Podstawowa różnica (a zarazem subtelności pojęciowe) rysuje się na wielu współgrających ze soba polach, między innymi – aby wymienić tylko dwa z nich – w gramatyce tekstowej (jako odmianie lingwistycznych studiów nad schematami, swoistymi „produkcyjnymi algorytmami") i w gramatyce narracyjnej (zainteresowanej także modelami o charakterystyce semantycznej, między innymi aktantami, czyli abstrakcyjnymi wzorami postaci literackich). W takim kontekście znaczenie reguł w teorii twórczego pisania wyostrza się, a sama narratolgia czy ściślej narracja – co na swój sposób świadczy o stałej płynności i docieraniu się świadomości badawczej – pozostaje, jak chciał jeden z teoretyków, *pragnieniem poznania*, w odróżnieniu od fabuły, która opowiada o *losach pragnień*[13].

W relacji do twórczości niefabularnej

Poglądy na temat fabuły mają również swoje rozwinięcie w teorii twórczości niefabularnej. Podejmowane są próby zdefiniowania i wyraźnego rozróżnienia fabularności i niefabularności. Nowoczesna powieść stworzyła szereg odmian, które zdają się wykraczać poza klasyczny schemat i wymykać wypracowanym wcześniej kryteriom. Jedno z szerzej opracowanych teoretycznych rozróżnień brzmi następująco: [...] *podstawową różnicą między nimi* [prozą fabularną i niefabularną – przyp. J.D.] *nie jest, jak można by się spodziewać, obecność ciągów zdarzeniowych w prozie fabularnej i nieskończoność w prozie niefabularnej. Szeregi zdarzeń powiązanych ze sobą w prozie niefabularnej zaczynają się i kończą w punkcie nieoznaczonym, przypadkowym, niemotywowanym*[14]. Można zapytać – na ile rzeczywiście możliwa jest narracja niefabularna czy w skrajnej postaci afabularna? Pytanie to pod pewnym względem może wydawać się otwarte[15], chociaż współczesne polemiki znalazły punkt styczny, wywodzący się z poziomu semantycznego, z teorii komunikacji. Wskazania na „spójność tekstu" jako element konieczny w *układach zdaniowych* wyprowadza kontrowersje poza poziom strukturalno-sematyczny, ilustrując przy okazji (w oczywistym uproszczeniu) charakter pojęcia fabuły i opowiadania. Także, a może przede wszystkim, na gruncie teorii twórczego pisania. Następstwo zdarzeń akceptowane przez narratologię dotyczy tutaj opowiadania (nawet nie fabuły), zaś tekst jako taki – zarówno fabularny, jak niefabularny – przestaje poddawać się rygorom strukturalnym wyłącznie w kontekście komunikacji: *Nieredukowalną cechą opowiadania okazała się spójność*[17]. Charakterystyczny powrót do jedności, do naturalnych skłonności czytelniczych, odnotowuje także jeden z najnowszych słowników, zwracając uwagę na „podwójną logikę" problemu – *która wynika z naszych prób, aby czytać równocześnie opowiadanie i fabułę*[18].

W tym kontekscie „antypowieść" nabiera całkowicie nowego znaczenia, staje się na swój sposób archetypem, modelem, który określa wszystkie rozwiązania pisarskie u źródeł, czyli formułuje interpretację dwukierunkową, poczynając od tego, co w akcji, wyborach i zdarzeniach stanowi niepewność i oczekiwanie, jest **predyspozycją**, a zmierzając do tak zwanego „surogatu tekstowego". Ten „główny nurt realistycznego opowiadania" (chciałoby się powiedzieć: „myślenia", „doświadczania", „reagowania") pojawia się – jak zauważa krytyk – w sytuacjach zmierzających do rozróżniania narracji, opowiadania i fabuły[19]. W rzeczywistości przy takim ujmowaniu zagadnienia niefabularnośc i fabularność dają się sprowadzić do wspólnego początku, są nieuniknione w czytelniczej percepcji, która niezależnie od uporządkowania będź nieuporządkowania, podobnie jak pisarz, widzi i odczuwa sedno tematu. Wydaje się zatem, że mechanizm odróżniający – aczkolwiek bardzo interesujący – fabularność od niefabularności może być traktowany w zależności od opcji badawczej, a cały problem wcale nie musi zostać przesądzony. **Przetworzenie** jest tutaj podstawową zasadą organizującą konsekwencje rozumienia obu pojęć.

W procesie kształtowania się poglądów na temat fabularności i niefabularności znajdujemy zatem różne systemy – używając określenia Jurija Łotmana – docierania do tekstu. Z jednej strony intuicyjne niejako postrzeganie rzeczywistości jako następstwa zdarzeń i faktów (jak w opowiadaniu), polegające na predyspozycyjnym oczekiwaniu na dramaturgię, z drugiej, w aspekcie chronologicznym, pozostawanie jednak w świecie niefabularności, w stanie następstw i kolejności, kiedy predyspozycja nie znajduje realizacji, z trzeciej zaś wtóre (w stosunku do obu wymienionych wyżej „systemów") konstruowanie typowych przyczynowo-skutkowych ciągów zdarzeń fabularnych[20]. W tym ujęciu przetworzenie fabuły na poziomie **intuicyjnym, historycznym i strukturalnym**, konstytuuje fabularność bądź jej brak, decyduje o dramaturgii dzieła.

Rozróżnienia narracyjne: fabuła – opowiadanie

Osobną sprawą pozostaje odpowiedź na pytanie – czy i do jakiego stopnia istnienie „spójności" jast istotne w kategoriach estetycznych? Być może mówimy tutaj o różnych typach „spójności"[21]. Reguły tworzenia fabuły wypracowane przez *creative writing* mają określone preferencje, bardzo konkretne; porządkują i ograniczają sytuacje do wyszukiwania prawdopodobieństw[22], zdarzeniowość traktując jako pretekst do działania, inaczej niż dzieje się to w opowiadaniu czy zwykłej historii.

Na poziomie definicji teoretycznoliterackiej rozróżnienie między fabułą i opowiadaniem w sensie narracji – ze względu na zrozumiały i historycznie uzasadniony synkretyzm tego pojęcia – nie zawsze pozostaje ważne i (szczególnie w aspekcie zainteresowań twórczego pisania) wyraźne[23]. Poziom uogólnienia jest tak szeroki, iż słownikowo pojęcie to obejmuje dwa angielskie terminy: *plot* i *story*. Oba stosowane są w ujęciu opisowym synonimicznie. Poziom takiego uogólnienia, synkretyczność, nie wymagają jednak wyostrzenia kryteriów, tym bardziej, że zawierają informacje o możliwych pojęciowych uściśleniach. W szerokich ramach definicji opowiadanie (*story*) może być zatem odpowiednikiem fabuły (*plot*), może być nawet z nią mylone; w pewnym sensie są to granice wyznaczane przez poetykę opisową poetyce normatywnej, a więc także teorii twórczego pisania. Mimo braku zdecydowanego, bardziej „onomastycznego" rozróżnienia obu pojęć, poetyka opisowa widzi fabułę we właściwych proporcjach, zwracając uwagę na istotę zagadnienia: [...] *układ przyczynowo-skutkowy, w którym zdarzenia konsekwentnie i logicznie wypływają kolejno z siebie realizując się w określonym czasie i zmierzają do wydarzenia stanowiącego ich zamknięcie, nazywamy fabułą*[24]. W tym kontekście definicja „opowiadania" jako *podstawowej formy służącej prezentacji fabuły,*[25] porządkuje niejako nieco rozmazany obraz i zarysowuje pojęciowe proporcje. Różnica, o której mówimy, zarysowała się już w starożytnej retoryce. Wątpliwości te uwzględniła także odpowiednia definicja: *Termin 'fabuła' należy zarezerwować dla wszystkich skutków naracji, a więc dla przedstawionych zmian stanów rzeczy. Tak zatem można mówić o fabule na jej trzech poziomach – na poziomie inwencji, dyspozycji i elokucji: w pierwszym sensie jako o materiale surowym, w drugim – o kompozycji tego materiału, w trzecim – o językowym (szerzej – elokucujnym, a więc wyartykułowanym) kompozycji wyposażeniu*[26]. Z jednej

strony mamy tutaj do czynienia z tkanką niejako obojętną, opowiadaniem, narracją, z drugiej ze śladami dramaturgii, czyli „zmianami stanów rzeczy", „kompozycją" i „wyposażeniem". Nie są to jeszcze zadowalające terminologicznie rozwiązania, ale mogą stanowić podstawę do rozróżnień[27].

Teoria *creative writing* traktuje fabułę w sposób bardziej ścisły. Przede wszystkim awraca uwagę na różnice: *Pozwólmy sobie zdefiniować fabułę. Określiliśmy opowiadanie* [w znaczeniu narracji – J.D.] *jako przedstawienie pewnych wydarzeń w ich kolejności chronologicznej. Fabuła jest także przedstawieniem wydarzeń, ale nacisk kładzie się na przyczynowość. „Król umarł, a potem umarła królowa" – to opowiadanie. „Król umarł, a potem królowa umarła z żalu" – to fabuła. Kolejność czasowa została zachowana, ale przytłumia ją poczucie przyczynowości*[28]. Takie ujęcie uruchamia proces konstruowania schematu, w który wpisują się reguły sztuki pisania. Opowiadanie jest tutaj klamrą, obejmującą rozwiązania fabularne poddane wyraźnemu celowi – nawiązując do Arystotelesowskiego paradygmatu – napisanie trzymającej w napięciu powieści. Wzajemny związek obu pojęć, a zarazem trudność ich zdecydowanego rozgraniczenia, jak komentuje to jeden ze słowników, kształtuje się następująco: *Opowiadanie* [...] *ukazuje tylko ciekawość, podczas gdy fabuła domaga się inteligencji i pamięci.* [...] *Tworzenie jest zasadniczo tworzeniem opowiadania dla fabuły*[29]. Różnica między „chronologicznością" opowiadania a „przyczynowością" fabuły – co bliskie jest także narratologii – dotyczy w przypadku pierwszego z pojęć (to znaczy opowiadania) między innymi *sekwencji wyobrażonych sobie wydarzeń, które my rekonstruujemy z aktualnego uporządkowania określonej fabuły(lub dramatu)*[30]. Mamy tu zatam przejście-przenikanie, a zarazem odmienność: od myślenia niezorganizowanego, od siły osobniczej, ale zarazem „upowszechnionej" literacko, imaginacji, do strukturalnie uporządkowanego obrazu dzieła.

Paradoksalna klamra (tradycje starożytne i nowoczesność)

Problem ten towarzyszył powieści od początku, od momentu uświadomienia sobie przez dziewiętnastowiecznych pisarzy i badaczy literatury, że ten rodzaj wypowiedzi jest formą sztuki[31], Że wyznacza nową drogę literaturze, rządzi się swoimi prawami i zasługuje na głębsze studia. Już wtedy – w momencie narodzin *english composition*[32] – wskazano na istotę rodzącego się zjawiska: *Opowiadanie. Fabuła. Co mogło by być bardziej podstawowego do dyskusji o powieści niż zgoda co do znaczenia tych słów?*[33] Doświadczenia ponad stu lat pokazały, że dopóki będą powstawały nowe gatunki powieściowe, problem ten nie przestanie być zajmujący. I w takim właśnie kontekście teoria twórczego pisania, nawiązująca do najstarszej tradycji arystotelesowskiej, sytuuje się jako jeden z wyraźniej brzmiących i określonych akcentów także literaturoznawczych. Zwraca przy okazji uwagę na historyczną wyjątkowość charakteru tego pojęcia, które wyznaczyło całkowicie nowe możliwości współczesnej powieści. W pewnym sensie, co może wydać się zaskakujące, ale częściowo przynajmniej uzasadnione, zarysowała się paradoksalna klamra pomiędzy powieścią tradycyjną a nowoczesną, nazywaną (w oczywistym uproszczeniu) niefabularną lub postmodernistyczną. Szczególne znaczenie fabuły tłumaczy fakt, że – *z punktu widzenia wewnętrznej organizacji opowieści proza niefabularna jest przeciwieństwem prozy fabularnej tylko w jednym aspekcie, ze względu na nieskończoność jej szeregów zdarzeniowych. W poetyce różnica ta zazwyczaj przyjmowała postać formy otwartej w stosunku do formy zamkniętej*[34]. Kształtowanie się charakteru fabuły jako zespołu reguł może być więc odczytywane w perspektywie tradycyjnej, jak i nowoczesnej.

Dramaturgia – główny punkt odniesienia

Na poziomie ogólnym fabuła najczęściej bywa nazywana wymiennie – narracją, opowiadaniem, akcją lub historią. Zarówno retoryka, jak współczesna poetyka nadal zmagają się ze sprecyzowaniem terminu, określeniem ram, w których wypowiedź analityczna bądź krytyczna świadomie skorzysta z materiału językowego. Granice tego pojęcia w kontekście twórczego pisania można określić przez stopniowe i celowe ograniczanie opisowego rozumienia fabuły. Forsterowskie podkreślenie aspektu „przyczynowo-skutkowego" jest tylko początkiem precyzowania termi-

nu. Przestrzeganie ściśle dobranych kryteriów daje możliwość zdefiniowania istoty i charakteru fabuły w *creative writing*. Słownikowe definicje pokazują szeroki zakres zagadnienia oraz łączące się z nim inne tematy, jak na przykład akcja, konflikt, kompozycja, struktura czy postać[35]. Fabuła jako taka nie pozostaje więc wyizolowana. Poddana jest na różnych poziomach, w różnych okresach i obszarach językowych teoriom, które nierzadko wywołują inspirujące polemiki, rozszerzając w ten sposób stan badań. W interesującym nas aspekcie formułowania granic pojęcia stałym punktem odniesienia pozostanie **dramaturgia** (w bardzo konkretnym znaczeniu) jako *teoria w szczególności normatywna, twórczości dramatycznej oraz inscenizacyjnej* [...], *oraz jako zespół właściwości kompozycyjnych utworu dramatycznego lub widowiska teatralnego, na który składają się spójność, przejrzystość, logika konstrukcyjna i tempo przebiegu fabularnego*[36]. Dramaturgia (w sensie niegenologicznym) jest zatem czymś, co – jak wynika z definicji – można podporządkować normom, tradycyjnie związana bywa głównie z teatrem, ilustrując zintensyfikowany wyraz emocjonalnej – u odbiorcy – potrzeby „widowiska", a ponadto można ją „ zakomponować", a także połączyć z potrzebą łatwego rozumienia i dynamicznego tempa zdarzeń. Teoretycy twórczego pisania wyraźnie akcentują zainteresowanie odbiorcy jako podstawowy czynnik organizujący fabułę. To właśnie wyodrębnia tę dziedzinę spośród innych. Nastawienie na „dramat"[37], czyli *sięganie po fakty i czynienie ich żywymi; „rzeźbimy, ostrzymy i przerabiamy w ten sposób prozaiczną organizację okoliczności, które mogą stać się interesujące, nawet ekscytujące, nawet... zapierające dech w piersiach*[38]. Na pierwszym planie jest tutaj działanie skierowane na kreowanie wydarzeń; bez tego nie ma – jak ujął to William Noble – *zaangażowania czytelnika.*

Dwa plany rozumienia

Wyznaczenie elementów konstytuujących rozumienie fabuły w twórczym pisaniu dzieje się na dwóch planach – jednakowo tutaj poddanych normatywności – teoretycznym i praktycznym. W takim ujęciu mówienie o Arystotelesowskiej „perypetii" lub „rozpoznaniu" wyczerpuje tylko teoretyczny charakter zjawiska, ukierunkowując zatem myśl badawczą we właściwą, związaną ze sztuką pisania, stronę. Trzeba podkreślić, że wzajemne przenikanie się teorii normatywnych i współczesnych, opisowych, obecne jest we wszystkich definicjach fabuły. Zmienił się jedynie stopień uogólnienia, przejście od zasady szczegółowej do powszechnej. Reguły wyznaczają teraz obszar naukowej penetracji o tyle, o ile ogarniają większe grupy i rodzaje przedmiotów, w tym dziel literackich. Z jednej strony, o ile sztukę pisania traktujemy poważnie, pojawia się potrzeba odpowiedniego nazwania specyfiki myślenia o fabule w obrębie granic twórczego pisania, z drugiej, kiedy w optymalnych zarysach uda sie takie granice wskazać, można zadać sobie konkretne i praktyczne pytanie – w jaki sposób i jakimi metodami taki hipotetyczny model fabuły zrealizować?

Cechy myślenia fabularnego

Nie wystarczy tutaj przywołać Arystotelesowski „układ zdarzeń" czy „naśladownictwo akcji", aby określić interesujący nas termin. Musi on zostać na swój sposób wypreparowany, dostosowany do wymagań i oczekiwań sztuki pisania. Część dramaturgicznych akcentów terminologicznych zwraca uwagę na **zdarzenie** we wzajemnych uwarunkowaniach oraz w relacji z całością dzieła, na **związki przyczynowo-skutkowe**, na znaczenie **wątku, epizodu charakteryzującego**, a także na **schemat fabularny**[39]. Poszczególne poziomy myślenia w kategoriach dramatycznych znajdujemy już u Arystotelesa, który w terminologii starożytnej, wymienia pięć części tragedii[40]. Współczesną teorię *creative writing* interesują przede wszystkim elementy praktyczne, czyli potrzeba budowania **komplikacji**, wprowadzanie **nowego skonfliktowanego** z poprzednim wydarzenia, **tragiczny upadek bohatera, katastrofa**. W pewnym sensie może dojść tutaj do swoistego przerysowania zarówno w wewnętrznym świecie utworu, jak definicji, do celowego wyodrębniania porządku, w którym – *staje się oczywiste, dość paradoksalnie, że skutki są przyczynami (jak założyliśmy) przyczyn, a te przyczyny są skutkami (jak założyliśmy) skutków*[41]. Na innym poziomie uogólnienia mówi się w uproszczeniu o *wzajemnie połączonych akcjach*,[42] akcentując przy tym ważność cech postaci, które konsekwentnie wcią-

gają czytelnika w swiat wartościowania i oceny dzieła.

Cechą charakterystyczną myślenia fabularnego, elementem łatwo rozpoznawalnym, wspólnym poglądom starożytnym i współczesnym, jest nastawienie na dynamizm, ruch, zmienność, zaskoczenie i poszukiwanie nowych rozwiązań. To wszystko w określonych uwarunkowaniach dramaturgicznych. Przeważa w nich nastawienie na jedność i kompletnośc fabuły, na konieczność związków między poszczególnymi elementami dla podkreślenia znaczenia utworu[43] oraz próby uzyskania odpowiedzi na podstawowe dla fabuły pytania – *dlaczego to się stało?, dlaczego to się dzieje?, co ma zamiar się stać i dlaczego?*[44].

Kolejne definicje słownikowe i encyklopedyczne akcentują w fabule szereg cech, które wpisują się w ramy teorii twórczego pisania. Fabuła może być zatem *modelem zdarzeń lub sytuacji w dziele dramatycznym,* aby *uwydatnić wzajemne relacje – zwykle przyczynowo-skutkowe*, aby *ujawnić szczególny rodzaj zainteresowania czytelnika i publiczności*[45]. Dostrzegamy tu wyraźnie „model", „uwydatnienie" i „wzbudzanie zainteresowania" jako rodzaj strukturalno-semantycznej inklinacji tego pojęcia. Gdzie indziej poszukiwanie uproszczeń staje się wyznacznikiem swoistej idei fabularności poprzez *tendencję w nowoczesnej krytyce*, jaką jest *izolowanie 'ludzkiej fabuły' od 'słownej fabuły' (preferując często drugą) lub patrzenie na opowiadanie jak na słabą, krótką nić, na której zawiązywanie wyższych spraw może być niebezpieczne, jak na pomniejszający schemat*[46]. Tutaj także widać swoistą „strukturalizację" zagadnienia, myślenie o schemacie, o ucieczce od mało wymiernych badań psychologizujących problem, jak bez unikania niezręczności, polegających na stawianiu sztucznych ograniczeń zarówno procesowi tworzenia, jak analizowania dzieła. Stąd mowa o złożoności fabuły – *nawet wtedy, gdy może wydawać się rozstrzygającą siatką, czyniącą z pisarza fikcji figurę Boga, którego rozkazy są dla bohaterów utworu absolutne.* Fabuła pozostaje zatem „słowna", ale jej złożone teoretyczne zaplecze traktuje ją jako jeden – co prawda najważniejszy – z elementów. Innym wyznacznikiem dramaturgii na gruncie teorii normatywnej, jaką wydaje się twórcze pisanie, jest fabuła rozumiana jako *wybór i orkiestracja wydarzeń, które opowiadają historię, odsłaniają postać, dotyczą harmonii w dziele*[47]. „Orkiestracja", „odsłanianie" i „harmonia" brzmią zbyt ogólnie, o wiele bardziej uchwytne są w dalszej części tej definicji takie szczegóły, jak „intryga", „działanie wywrotowe jednej postaci skierowane przeciwko drugiej", „niepewność", „aluzje", „zaskoczenie" (przygotowane jednak przez fabułę), „perypetia" (wynikające z przewidywalnego kierunku fabuły)[48]. Praktyczne znaczenie takiego wyodrębniania pojęć w ramach definicji polega na zbliżaniu się do granic normatywności w *creative writing*, precyzowaniu oczekiwań wobec twórcy oraz porządkowaniu praktycznych możliwości realizacji poszczególnych określeń. W ten sposób buduje się swoisty układ fabularny hierarchizujący przestrzeń dla wyraźnych reguł. Czym innym w sensie praktycznym będzie uwzględnienie w fabule „intrygi", „niepewności" i „perypetii", a czym innym, o wiele bardziej uchwytnym, poddającym się twórczej akomodacji i spełniającym oczekiwania teorii normatywnej, będzie „aluzja" czy „zaskoczenie". Hierarchię tę i zarazem bliskość zasadom sformułowanym w sztuce pisania budują także inne określenia, takie jak *akcja, kombinacje* czy *psychologiczne i emocjonalne reakcje publiczności i czytelnika*, a także jego –wyraźnie odczuwalne – *wrażenia*[49].

Źródła Ingardenowskie

Tradycyjne elementy poetyki normatywnej wpisane w teorię porządkują zagadnienie pod względem naukowym, unikając jednak swoistej redundacji reguł, które w większym lub mniejszym stopniu tworzą literaturę. Od pamiętnego tekstu Romana Ingerdana[50] na temat różnic pomiędzy dwoma typami poetyk, a także możliwości i sensu istnienia poetyki normatywnej, przede wszystkim teorie twórczego pisania (*creative writing*) konsekwentnie i z pozoru wbrew naukowej logice realizują program, można powiedzieć, deszyfracji zasad tworzenia, w tym oczywiście fabuły. Jako najważniejsza i podstawowa struktura dramaturgiczna dzieła literackiego wpisuje się ona, także w kontekście *creative writing*, w szereg zagadnień, które w większym lub mniejszym stopniu można nazwać regułami. Nie one jednak, wbrew rozpowszechnionej opinii, decydują o wartości czy deprecjacji pracy pisarza. Jednym z niewątpliwych osiągnięć twórczego pisania jest wypracowanie mechanizmów odczy-

tywania istoty dramaturgii, porządkowania składników utworu od strony praktycznych umiejętności, co jako metoda nie wzbudza do dziś zaufania, niemniej trzeba uczciwie przyznać, wpłynęło zasadniczo na powstanie teorii literatury, uznawanej za efekt postępowania naukowego. Swoista „destylacja" norm wypracowanych przez ponad dwa tysiące lat pozwoliła na uogólnienia i stworzenie obiektywnych definicji.

Ostateczna granica i poziom funkcjonowania

Twórcze pisanie skoncentrowało się na rozpoznawaniu szczegółowych rozwiązań pisarskich, nie przestając jednak dążyć – co może wydać się zaskakujące – do teoretycznej obiektywizacji. Granicą, której *creative writing* nigdy nie przekroczyło, była świadomość własnych ograniczeń, a także szacunku dla sztuki. Zakres konkretnych odniesień normatywnych pozwala się przedstawić w dwu grupach, pierwszej, związanej z umiejętnością twórczego pisania *sensu stricto*, i drugiej, wzbogacającej wiedzę na temat intensyfikacji środków artystycznego wyrazu metodami pozajęzykowymi. W interesującym nas aspekcie fabuła jest zatem ciągiem zdarzeń przyczynowo-skutkowych, nastawionym na wywoływanie niespodzianek, tajemnic i niepewności, zespołem reguł, które strukturalnie dostosowują się do emocjonalnych oczekiwań odbiorcy, preferuje gwałtowne zwroty akcji i odkrycia[51], operuje optymalnym schematem struktury i znaczeniem w celu dostarczenia jednoczesnego przeżycia i rozrywki, na poziomie preferowanych funkcji, metod utrzymywania napięcia, elementów konstytutywnych, płaszczyzn antagonizmów, formalnego ukierunkowania i wartości, koncentruje się na intensyfikowaniu i organizowaniu dramaturgii. Fabuła na swoich podstawowych poziomach – semantycznym (głównie w sensie psychologicznym) i strukturalnym (jako nieograniczony, pojemny schemat) – oznacza walkę i ciekawość ze wszystkimi konsekwencjami w perspektywie literatury poważnej i popularnej,[52] wobec których czytelnik nie powinien zostać obojętny zarówno emocjonalnie, jak intelektualnie. Tak wygląda optymalna – nie pozbawiona idealizacji – granica definicji. Z jednej strony ograniczenie w ramach teorii opisowej, z drugiej możliwości i ambicje tworzenia zasad, umożliwiających powstawanie ciekawych i wartościowych powieści. Optyka nie pozbawiona wyraźnej świadomości krytycznej[53]. W tej perspektywie fabuła pozostaje schematem otwartym, normą, która nawet jeżeli buduje paradygmat w postaci *łuku ośmiopunktowego*[54] (w uproszczeniu: od punktu wyjścia, przez cel, do rozwiązania) nie przestaje koncentrować się przede wszystkim na komunikatywności, wizualizacji i dramaturgii, normą, która wypełnia zarówno powieści popularne (na przykład o Sherlocku Holmesie), jak dzieła wybitne w stylu *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa czy *Miłości w czasach zarazy* Garcii Gabriela Marqueza.

Teoria twórczego pisania interesuje się dziełem od strony praktycznej. We wspomnianym „łuku ośmiopunktowym" (przypomnijmy, że pojęcie to nigdy nie pojawia się na gruncie poetyki opisowej) koncentruje się na konkretnych regułach budujących sprawną fabułę, czyli pierwszym zdaniu powieści, pierwszym impulsie (istotnym zdarzeniu), określeniu celu działania głównego bohatera, na wiarygodnej i nieprzewidywalnej niespodziance (wpływającej na akcję), na decydującym wyborze bohatera, punkcie kulminacyjnym, zwrocie akcji i rozwiązaniu. Fabuła stawia sobie tutaj pytania *a priori*, nie konstatuje sytuacji zastanej, lecz stara się ją przewidzieć, stworzyć na poziomie zasad, umożliwiających nieskończoną liczbę rozwiązań dramaturgicznych. W tym przypadku pytanie o fabułę jest zawsze pytaniem o sposób realizacji na wszystkich poziomach jej funkcjonowania. Jeżeli potem następuje próba sprawdzenia (oceny) tekstu, teoretyk *creative writing* koncentruje się na aspektach praktycznych, stara się wyjaśnić – czy i jak – pisarz zrealizował podstawowe reguły. Przez taki pryzmat odbywa się odczytanie i interpretacja całości.

Jacek Dąbała

[1] N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza, Wrocław 1977, s. 301; tam między innymi: *Mit nakreśla zatem granice i zakres werbalnego uniwersum, które później staje się również uniwersum literatury. Literatura jest bardziej elastyczna niż mit i wypełnia ów wszechświat dokładniej, bo poeta lub powieściopisarz może obcować z tymi dziedzinami życia ludzkiego, które są pozornie odległe od tajemnic bogów i od gigantycznych konturów nakreślonych przez mitologiczne opowieści.* Cytat ten – niezależnie od poglądów i wysiłków badawczych innych anali-

tyków – dobrze oddaje intencję odczytywania mitu oraz jego wyraźną w odniesieniu do fabuły archetypiczność. Literatura jest tutaj pojęciem pełniejszym, dojrzalszym i bardziej złożonym.

[2] M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 142; zob. też Ch. Baldick, *Concise Dictionary of Literary Terms*, Oxford–New York 1996, s. 112. Znajdujemy tam inny wyraźny akcent, wskazujący na niezmienny w interesującym nas sensie charakter pojęcia niezależnie od używanych określeń. Historyczny i zatem synonimiczny ślad znaczenia fabuły odnajdujemy w definicji intrygi: *...starsze określenie fabuły, sztuki, opowiadania lub ich najbardziej skomplikowanych struktur.*

[3] Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 3.

[4] Warto przypomnieć, że zainteresowanie oraz próby porządkowania pewnych dramaturgicznych inklinacji rozszerzały zakres poszukiwań, wykorzystując niektóre propozycje także w ramach innych gatunków wypowiedzi literackiej. W ten właśnie sposób zaadoptowano w fabule strukturalny diagram z 1863 roku Gustava Freytaga, niemieckiego pisarza i krytyka. Tak zwana piramida Freytaga, mimo że odniesiona głównie do tragedii w pięciu aktach, ilustruje fabularne powiązania zarówno w powieści, jak w opowiadaniu i dramacie. Zob. K. Morner, R. Rausch, *NTC's Dictionary of Literary Terms*, Lincolnwood 1991, s. 90.

[5] M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, s. 13; Tam między innymi: *Perypetia jest zmianą losu bohatera ze szczęścia w nieszczęście lub odwrotnie. Rozpoznanie jest przejściem ze stanu niewiedzy w stan wiedzy.*

[6] *Słownik łacińsko-polski*, pod red. M. Plezi, Warszawa 1962, t.2, s. 485; zob. też *Słownik łacińsko-polski*, oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1984, s. 204. Tam fabuła określana jest jako między innymi: gadanie, historia, przedmiot, temat, epos, dramat i utwór poetycki; zob też J.Devlin, *A Dictionary of Synonyms and Antonyms*, Cleveland–New York MCMXXXVIII, s. 126; tendencje charakterystyczne dla poetyki normatywnej widac również na poziomie synonimicznym: *fabuła – intryga, spisek, kombinacja, kabała, plan, schemat, wzór, projekt, szkic, zarys, program, platforma, punkt (np. Programu), tabliczka szyfrowa, machinacja, idea, przewidywanie, prospekt, grunt, ląd, obszar, zagon, działka, część* [tłum. – J.D.].

[7] W.Propp, *Morfologia bajki*, przeł. W.Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976; zob. też Ch. Baldick, *Concise Dictionary...*, *op.cit.*, s. 146. Tam w definicji narratologii między innymi: *...termin używany od 1969 roku. Do oznaczania rodzaju studiów literackich poświęconych analizie narracji i bardziej specyficznych form opowiadania oraz odmian narratorów* [tłum. – J.D.]; zob. też K. Čapek, *Marsjasz czyli na marginesie literatury (1919-1931)*, przeł. i wstępem opatrzyła H. Janaszek-Ivaničkowa, Kraków 1981; inspirująca analiza z 1930 roku źródeł literatury, w tym szeregu rozwiązań fabularnych, zawartych w motywach bajkowych.

[8] K.Bartoszyński, *O badaniach układów fabularnych*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1976; tam między innymi o kontynuacjach myśli W. Proppa przez C. Bremonda i A.J.Greimasa. Bartoszyński wyjaśnia różnicę pomiędzy fabułą a schematem fabularnym; pisze: *Wypada dodać, że jako nadrzędne wobec schematów fabularnych uważać by można terminy takie jak 'akcja' lub angielskie określenie plot. Fabuły stanowią całość zarówno jako twory znakowo-znaczeniowe jak też jako formacje semantycznie zamknięte. Schematy fabularne natomiast nie są znakowo (językowo) opracowane. Często konstytuują całości semantyczne, częściej bodaj jednak stanowią elementy fabuł; w stosunku zaś do funkcji fabularnych lub ich sekwencji schematy fabularne, co warto szczególnie zaznaczyć, stanowią całości znaczeniowe innego rzędu i poziomu semantycznego.* (s. 184)

[9] C. Levi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970 i *Id., Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 1969.

[10] *Encyklopedia of Poetry and Poetics*, (ed. A. Preminger), Princeton 1965, s. 622.

[11] K. Falicka, *Przydatnośc francuskich propozycji semiotycznych do interpretacji utworów fabularnych*,[w:] *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, pod. red. J. Sławińskiego i J. Święcha, Wrocław 1979; zob. też „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 4; 1985, z. 1 i 2 (oba wolumy poświęcone narratologii).

[12] J.Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 98; tam między innymi: *Poetyka narracji* [...] *stara się z jednej strony wyjaśnić skutki narracji, z drugiej zaś analizuje sposób, w jaki poszczególne narracje osiągają swój efekt.*

[13] J.Culler, *op.cit.*, s. 107; Badacz ten interesująco, chyba także kontrowersyjnie, rozszerza płaszczyznę dociekań, pytając: *Jeżeli narracją powoduje 'męska' żądza zapanowania nad czymś, pragnienie odsłonięcia prawdy ('nagiej prawdy'), w jaki sposób wiedza, którą przynosi nam narracja, może zaspokoić to pożądanie? Czy wiedza ta sama jest skutkiem pragnienia? Teoretycy usiłują dociec, jakie związki łączą pożądanie, opowieści i wiedzę.*

[14] B.Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999, s. 27-28; Autor formułuje tam interesującą, ale także kontrowersyjną, myśl na temat perspektyw sztuki pisarskiej: *Kierunek przemian wyznaczony w książce jako kolejność zjawisk: fabuła – niefabularność – afabularność (bezzdarzeniowość) wydaje się nieodwracalny i nie wyklucza go stan wciąż dominującej koniunktury prozy fabularnej na rynku czytelniczym współczesności.*

[15] T.Caldwell, *Rola fabuły w powieści*, [w:] *Sztuka pisania. Tajemnice warsztatu pisarskiego odsłaniają: Ernest Hemigway, John Steinbeck, Kurt Vonnegut i inni*, przeł. J. Mach, Łódź 1996, s. 155; problem fabuły w powieści przesunął się w stronę aksjologii, a samo doświadczenie, swoista „otwartość" na pewien typ pojmowania tego pojęcia, mogą być bliskie skrajnościom: *Kiedy nie ma akcji, na której wszystko się opiera i którą wszystko się żywi, rezultatem jest – nie, nie 'Nowa Fala', ale jak zwykłem mówić, 'Nowa Nuda', utwór nastrojowy, impresyjny, nie będący wszak opowiadaniem. Brak akcji dowodzi niezbicie braku talentu autora. A także braku dyscypliny, zrozumienia materiału, wiedzy, wyobraźni i co najgorsze – pracowitości.*

[16] W. Bolecki, *Spójność tekstu literackiego jest konwencją*, [w:] *Teoretyczno-literackie tematy i problemy*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1986, s. 167-168.

[17] B. Owczarek, *op.cit*, s. 206.

[18] *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, (ed. M. Payne), Oxford-Malden 1999, s. 512.

[19] *Ibidem.* Otwarte pozostaje pytanie czy ambicje twórców i teoretyków „antypowieści", jak można to znaleźć w obszernej definicji, nie są w istocie sprowadzalne do psychologicznie rozumianych schematycznych rozwiązań, czyli *wzorów niezwykłych* [...] *zwrotów.*

[20] J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. J. Faryno, Warszawa 1984, s. 339; autor pisze także o niefabularności, wynikającej z uwarunkowań historycznych: *Liczne spory o względną wartość tych czy innych fabuł toczone na przestrzeni*

całej historii sztuki związane są z tym, że to samo zdarzenie wydaje się z jednych pozycji istotne, z drugich – nieznaczące, a z trzecich – w ogóle nie istnieje. (s. 333)

[21] M.Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 121; autorka inspiruje do zadania pytania o fabularny status *zawrotnych spekulacji intelektualnych i językowych* w powieści Philippe'a Sollersa *Nombres*, w której znajduje się między innymi mieszanina cytatów różnych autorów, a także testów matematycznych. Ta, jak znajdujemy, „pozapowieść" lub „antypowieść", posiada jednak strukturę artystyczną. Badacza fabuły mogłyby zainteresować przede wszystkim wspomniane „spekulacje" i zachodzące między nimi związki.

[22] *Ibidem*, s. 336; tam między innymi: *Im mniejsze jest prawdopodobieństwo, że dane wydarzenie może mieć miejsce (czyli im więcej informacji niesie komunikat o nim), tym wyżej znajduje się ono na skali fabularności.*

[23] M.Głowiński, T.Kostkiewiczowa, A.Okopień-Sławińska, J.Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 135. Zob. też *Mały słownik języka polskiego*, pod red. E. Sobol, Warszawa 1999, s. 191; tutaj jest mowa o *zespole wszystkich motywów (wątków) utworu literackiego, filmu, powiązanych wewnętrznie; osnowie utworu literackiego, treści.* Zob. też *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984.

[24] M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975, s. 242.

[25] *Ibidem*, s. 335; zob. też E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1978, s. 130-131; tam między innymi: *Opowiadanie jest wypowiedzią językową, w której motywy tworzą układ dynamiczny, rozwijający się w czasie. Ponieważ opowiadanie służy pośredniemu przedstawianiu fabuły, motywy składające się na nie są przede wszystkim motywami zdarzeniowymi, a przynajmniej wyznaczającymi zmiany przedmiotów wypowiedzenia.*

[26] J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 125.

[27] *A Dictionary of Cultural and Critical...*, (ed. M.Payne), op.cit., s. 510; tam między innymi: *Fabuła może być zdefiniowana na zasadzie kontrastu* [do opowiadania – przyp. J.D.] *jako suma całkowitych narracyjnych mechanizmów, poprzez które powieściopisarz potrafi zreorganizować tę podstawową linię składników opowiadania i w ten sposób tworzyć zintensyfikowany poziom zainteresowania, różnorodności i niespodzianki* [tłum. – J.D].

[28] E. M. Forster, *Aspectc of the Novel*, New York 1962, s. 86; w tym przypadku wyjątkowo, ze względu na częste powoływanie się badaczy literatury na tę definicję, przytoczmy oryginał: *Let us define a plot. We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is aslo a narrative of events. The emphasis falling on causality. 'The king died and then the queen died' is a story. 'The king died, and then the quenn died of grief' is a plot. The time-seguence is preserved, but the sense of causality overshadows it.*

[29] *Encyclopedia od Poetry and Poetics*, (ed. A.Preminger), Princeton 1965, s. 623.

[30] Ch. Baldick, *Concise Dictionary of Literary Terms*, Oxford–New York 1996, s. 211.

[31] *Writers on writing*, selected and introduced by W.Allen, London 1948, s. 10; tam między innymi: *Lecz brak krytyki, brak definicji, nigdy nie powstrzymał Anglików przed pisaniem powieści. W każdym razie w dziewiętnastym wieku powieść w Anglii była wciąż nieskrępowaną formą, Dickens, Thackeray, Trollope widzieli siebie raczej jako artystów dostarczających rozrywki, i działo się tak do chwili gdy Henry James i George Moore wrócili z Paryża w późnych latach dziewiętnastego stulecia z wiadomością, że powieść jest formą sztuki (an art-form), której podstawowe reguły zaczęły być dyskutowane* [tłum. – J.D].

[32] D.G. Myers, *The Rise of Creative Writing*, „Journal of the History of Ideas" 1993, nr 2, s. 283.

[33] *Writers on writing*, *op.cit.*, s. 10.

[34] B. Owczarek, *op.cit.*, s. 28.

[35] *Encyclopedia od Poetry and Poetics*, (ed. A.Preminger), *op.cit.*, s. 623; tam między innymi cytat z książki Henry Jamesa, *The Art of Fiction* (1984), komponującej się w nurcie zainspirowanych wówczas badań nad *english composition*, ilustrujący jednak także złożoność powiązań w ramach fabuły: *Nie mogę sobie wyobrazić kompozycji istniejącej w szeregu zakazów i bez pomysłu w jakiejkolwiek powieściowej wartości w ogóle omawianej, fragmentu opisu, który nie jest w swoim zamierzeniu opisem, fragmentu dialogu, który nie jest w swojej intencji opisowy, dotknięcia prawdy jakiegokolwiek rodzaju, która nie uczestniczy w istocie wydarzenia lub zajścia, która wywodzi swoje korzyści z jakiegokolwiek innego źródła niż ogólny lub konkretny początek sukcesu dzieła sztuki – które jest omawiane...*[tłum. – J.D.].

[36] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2000, s. 111.

[37] Arystoteles, *Poetyka*, *op.cit.*, s. 36; o „dramacie" rozumianym tylko funkcjonalnie, a nie tylko genologicznie w sposób charakterystyczny dla starożytności, możemy mówić również w przypadku koncepcji Stagiryty. Większość elementów podporządkowana jest tam budowie fabuły (która na pewno nie jest terminem genologicznym), akcentowaniu akcji i *zmiany losu ze szczęścia w nieszczęście* lub *odczuwania trwogi czy litości.*

[38] W. Noble, *Conflict, Action and Suspense*, Cincinnati 1999, s. 5.

[39] *Słownik terminów literackich*, *op.cit.*, s. 147-148.

[40] J.Myers, M.Simms, *Dictionary and Handbook of Poetry*, New York-London 1985, s. 234.

[41] *Dictionary of Cultural and Critical...*, (ed. M.Payne), *op.cit.*, s. 511.

[42] *The Process of fiction. Contemporary Stories and Criticism*, (ed. B. McKenzie), New York 1974, s. 27.

[43] *Dictionary of World Literary Terms*, (ed. J.T.Shipley), London 1955, s. 310.

[44] J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1992, s. 719.

[45] Ch. Baldick, *Concise Dictionary of Literary Terms*, *op.cit.*, s. 170-171.

[46] *A Dictionary of Modern Critical Terms*, (ed. R.Fowler), London-New York 1991, s. 181-182.

[47] J. Myers, M. Simms, *Dictionary and...*, *op.cit.*, s. 234.

[48] *Ibidem.*

[49] *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, *op.cit.*, s. 622-623.

[50] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957, s. 300-306.

[51] D. Lodge, *The Art of Fiction*, London 1992, s. 216.

[52] T. Cieślikowska, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa – Łódź 1995, s. 77-78, tam między innymi: *To, co z tego powieściopoisarstwa* [powieści kryminalnych – przyp. J.D.] *przenika do innych powieści, to już nie sam temat, ale sprawdzone miarą powodzenia osiągnięcia strukturalne.* Wydaje się zatem, że fabuła nie powinna być zbyt pochopnie przypisywana wyłącznie literaturze popularnej. Jej rozwiązania są „panliterackie", a zagadki i gry w sztuce mają walor, jak określiła to autorka, nawiązując do R.Cailloisa, *dodatkowej i cennej problematyki kompensacyjnej.*

[53] R.M. Stern,[w:] *The Writer's Handbook*, (ed. A.S. Burack), Boston 1974, s. 4; tam między innymi o wciąż żywym sylogizmie, polegającym na dostosowywaniu własnych upodo-

bań do tak zwanych cenionych preferencji aksjologicznych. W ramach twórczego pisania pojawia się problem, którego wcale nie muszą deprecjonować reguły: *Jest to powszechna tajemnica, wiedzą o niej wszyscy zawodowi pisarze, ale wyraźnie prawie nigdy o tym nie rozmawiają. Jest to pewien sposób pisania, kategoria,* [...], *a nie coś, co ogranicza jakość pisania; konstrukcje leżą wyłącznie w osobistych uzdolnieniach pisarza.* [tłum. – J.D.].

[54] N.Watts, *Jak napisać powieść*, przeł. E.Kraskowska, Kraków 1996.

XVIII OGÓLNOPOLSKI KONKURS POETYCKI
O liść konwalii
im. ZBIGNIEWA HERBERTA

REGULAMIN

1. Organizatorem Konkursu jest Urząd Miasta Torunia oraz Centrum Kultury *Dwór Artusa* w Toruniu.

2. Konkurs ma charakter otwarty. Mogą w nim uczestniczyć autorzy nie zrzeszeni oraz członkowie związków twórczych.

3. Warunkiem uczestnictwa w Konkursie jest nadesłanie trzech egzemplarzy maszynopisu maksimum pięciu utworów poetyckich na adres: Centrum Kultury *Dwór Artusa*, Rynek Staromiejski 6, 87-100 Toruń (tel./fax (0-56) 655-49-29, 655-49-39) z dopiskiem na kopercie *Konkurs Poetycki.*

4. Tematyka i forma prac jest dowolna.

5. Prace konkursowe należy opatrzyć godłem powtórzonym na zaklejonej kopercie zawierającej imię, nazwisko oraz adres i numer telefonu autora.

6. Utwory zgłoszone do Konkursu nie mogą być wcześniej publikowane.

7. Powołane przez organizatorów jury dokona oceny nadesłanych prac oraz przyzna nagrody i wyróżnienia.

8. Pula nagród wynosi 5.000 zł.

9. Organizatorzy zastrzegają sobie prawo do prezentacji i publikacji nagrodzonych i wyróżnionych utworów.

10. Termin nadsyłania prac mija z dniem 15 września 2004 roku.

11. Konkurs rozstrzygnięty zostanie w listopadzie 2004 roku, podczas X Toruńskiego Festiwalu Książki.

LAUREACI ZAPROSZENI ZOSTANĄ NA KOSZT ORGANIZATORÓW.

Uwaga: Organizatorzy nie zwracają nadesłanych prac.

Filmowa panorama

Na tegorocznym festiwalu filmowym w Kazimierzu Dolnym przeprowadzono dyskusję pod tytułem *Jak zachować tożsamość polskiego kina?* Pokierowano ją w stronę finansową, która jest rzekomo przyczyną impasu naszych filmowców. Dużo więcej odwagi wymagałaby dyskusja na temat strony artystycznej tylko tych filmów, na których produkcję pieniądze się znajdują. Czy ktoś podejmie ten temat – pokaże przyszłość festiwalu *Lato Filmów*, którego dziewiąta edycja zaprezentowała wyborną panoramę współczesnych poczynań artystycznych reżyserów zarówno utytułowanych, jak rozkwitających, a nawet bohemy amatorów filmowych. Pomimo, iż w centrum zainteresowania była Polska, to SPI–nka przedstawiła też liczne nowości z zagranicy. Nieśmiertelną sławą okryte filmy klasyków (retrospektywy Stanleya Kubricka, Marcela Łozińskiego) ściągały do kin tłumy.

Znani polscy reżyserzy wystąpili premierowo z następującymi filmami: Agnieszka Holand z *Julia wraca do domu* (2002 Polska/Niemcy/Kanada) i *Strzał w serce* (2001 USA), „monopolizując" jednocześnie ekran w swojej kategorii artystycznej i wiekowej. Pokrótce (z konieczności) o *Julia wraca do domu* mogę powiedzieć tylko iż to dzieło zdumiewa intuicją, subtelnością obserwacji oraz doświadczeniem artystycznym i psychologicznym kobiety reżysera. Projekcja spowodowała żywą dyskusję na scenie w Domu Michalaków, należy więc oczekiwać, że z czasem ten niewidowiskowy i ascetyczny technicznie film trafi do polskich widzów głodnych wartościowych filmów. Być może jest to ten rodzaj dzieła, w którym kobieta – widz ma niejako naturalnie ułatwioną o wiele szerszą i bogatszą perspektywę odbioru tematyki przedstawionej przez film.

Inne słynne (to jest obsypane nagrodami w Gdyni) premiery festiwalu to: *Warszawa* (2003) Dariusza Gajewskiego, *Żurek* (2003) Ryszarda Brylskiego, *Zmruż oczy* (2002) Andrzeja Jakimowskiego oraz silny prąd we współczesnej kinematografu (patrz: głośne *Zabawy z bronią*, 2002 Kanada/USA/Niemcy) czyli pełnometrażowy film dokumentalny *Pekin – Złota 83* (2003) Ewy Borzęckiej, który przed pokazem przedpremierowym stal się filmem kultowym.

Ponadto pokazano wiele filmów słabych, dowodzących braku dystansu do rzeczywistości, która jest wszak ich materią. Twórcy jednak gorączkowo poszukują tematów do nowych „obrazów", co można było zobaczyć na przykład na pokazie etiud Mistrzowskiej Szkoły Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. Wielu tych młodych filmowców po ukończeniu pierwszego roku pokazało nie tylko swoje etiudy, ale i pełnometrażowe filmy fabularne. Należy do nich między innymi Andrzej Saramonowicz, autor czarnej komedii *Ciało* (2003), której premiera otwierała festiwal w Kazimierzu. Jest to film „energetyzowany" groteską charakterystyczną dla lepszych lat polskiej kinematografii oraz gagami polskiej komedii współczesnej. Dla sprawiedliwości należy jednak dodać, że żartobliwy ton aluzji do filmu *Ewa chce spać* (1957) przypomina z jaką gracją publicysta „Przekroju" potrafi poruszać się wśród dorobku kultury kina. Z adeptów szkoły Wajdy prezentowali swoje utwory także Iwona Siekierzyńska (pokazywane również przez telewizję *Moje pieczone kurczaki*, 2002) oraz Sławomir Fabicki (premiera *Łucja i jej dzieci*, 2003) i Marcin Wrona (premiera *Pasożyt*, 2003).

Pora przejść do kina offowego, które odgrywa coraz większą rolę w filmie, a to dzięki rosnącej dostępności kamer cyfrowych jako narzędzi i nieograniczonej możliwości publikacji w multimediach a przede wszystkim w Internecie. Jak twierdzą rzeczoznawcy, nurty oficjalny i offowy kina nie konkurują ze sobą, lecz się wzajemnie uzupełniają eksponując swoją specyfikę. A więc zwykle twórcy klasycznego kina nie naśladują fantazji, swobody i przewrotności kina niezależnego a kino niezależne przeważnie nie kieruje się perfekcjonizmem kina producenckiego. Czy to przejaw pop – kultury czy też wielka awangarda filmowa trudno jeszcze dziś ocenić. Dobrze jednak, że twórcy kazimierzowskiego festiwalu zorganizowali przegląd filmów offowych (których autorami są zwykle dwudziestolatkowie) w formie konkursu. W tym roku nagrodzono: *Baśń o ludziach stąd* (pełnometrażowy film fabularny) Władysława Sikory, *Zaszumiał, powiał* (dokumentalny), w reżyserii Michała i Wojciecha Węgrzynów oraz *Na jelenie* (pełnometrażowy film fabularny) Renaty Borowczak. Gdybym była jurorką nagrodę otrzymałby również Dominik Matwiejczyk (*Bolączka sobotniej nocy*) za rzadką, także w filmie

niezależnym, postawę bezpretensjonalnego i humorystycznego dystansu do przedstawionego tematu (jakkolwiek można mu wiele zarzucić) i swojej roli twórcy.

Podczas tego przeglądu twórczości na wszystkich frontach współczesnej kinematografii polskiej prezentowanej w Kazimierzu, rzuciło mi się w oczy ciekawe zjawisko ... – artystyczne. Po głośnym dziele Piotra Trzaskalskiego z ubiegłego roku w rodzimej twórczości filmowej często podejmowany jest problem ludzi żyjących na marginesie społecznym – nie tylko ubogich i bezdomnych, ale także świata przestępczego czy tak zwanych „żuli". Czy jest to wpływ *Ediego* i *Cześć, Tereska*? Być może jest to też erupcja ważnego społecznie „problemu – wrzodu". Wydaje mi się jednak, że artyści – filmowcy uważają sam temat za atrakcyjny, zwłaszcza ze względu na rzeczywistość specyficznego kolorytu lokalnego, jaki cechuje tę całą barwną subkulturę. Ta ostatnia okoliczność sprawia, oczywiście, iż wiele z filmów bardzo powierzchownie wykorzystuje temat, są jednak także dzieła głęboko i poważnie podchodzące do problemu, a zwłaszcza do ludzi i ich losu. Żeby nie być gołosłowną wymienię tytuły pokazywanych w Kazimierzu filmów zdominowanych tą tematyką: *Edi* (kino nurtu oficjalnego, 2002), *Baśń o ludziach stąd* (pełnometrażowy film fabularny, kino niezależne, reżyserowane przez słynnego twórcę kabaretu „Potem"), *Pekin – Złota 83* (pełnometrażowy film dokumentalny), *Squat* (dokumentalne kino offowe), *Zaszumiał, powiał* (dokumentalne kino offowe), *Co dalej z tobą, Karolinko?* (film dokumentalny o warunkach egzystencji jednej z aktorek *Cześć, Tereska*, 2002), *Dzieciaki z podwórka* oraz *Adrenalina* (dokumenty), *Nie zgadzam się na świat, w którym żyją moi bohaterowie* (dokument, 2003), *Żurek* (film fabularny, tematyka z pogranicza). Brak perspektyw dzieci i młodzieży urodzonych w tych środowiskach (i ich własne sposoby na życie) nie mógł pozostać niezauważony przez widzów festiwalu. Kino pełni tu, zarówno świadomie jak i mimowolnie, funkcję społeczną.

Należy zaznaczyć, iż dorobek współczesnych dokumentalistów zaprezentowano na festiwalu w kilku cyklach: *Nasz spis powszechny*, *Czas na dokument, Więcej niż fikcja*, *Polska bez fikcji*. A wszystko to na porównawczym tle przeglądu filmów Marcela Łozińskiego.

Mnóstwo imprez artystycznych, jakie zapewnili organizatorzy stawiała mnie zawsze w sytuacji wyboru. Gdy poczucie lojalności reporterskiej brało górę – szłam na filmy zebrane pod nazwą *Nowe kino niemieckie*, by porównać naszą kinematografię z dorobkiem zachodnim, który okazał się niezwykle werystyczny w sposobie obserwacji rzeczywistości a zarazem zionął pesymizmem (na przykład *Na półpiętrze* Andreasa Dresena, 2002, *Berlin is in Germany* Hannesa Stohra, 2001, czy *Decyzja* Christiana Petzolda, 2000). Natomiast niezwykle grzeczna saga Caroline Link *Gdzieś w Afryce* (2001) i ciepła komedia *Goodbye, Lenin!* (2002) Wolfganga Beckera pozwoliły mi poczuć stabilizację w mocno stąpającym po ziemi i osadzonym w historii kinie zachodnich sąsiadów.

To, o czym już nie napiszę, to przegląd *Arcydzieł polskiej animacji* albo filmy z cyklu *Klub koneserów*, czy *Polskiej dramaturgii współczesnej* (spektakle teatru telewizji). Uważam jednak, że odwiedzenie pobliskiego Kazimierza Dolnego latem jest dobrym sposobem aby trzymać rękę na pulsie polskiej twórczości filmowej. Nawet tłok i upały, w których odbywały się pokazy (a festiwal nieustannie się rozwija...) pozwoliły mi odczuć wewnętrzny spokój miasteczka i sprzyjającą kontaktom międzyludzkim atmosferę Kazimierza.

Aleksandra Szewczyk

9. Festiwal Filmowy i Artystyczny *Lato Filmów*; organizatorzy: Biuro Promocji i Mediów Folmar Sp. z o.o., TVP S.A.; współorganizatorzy: SPInka, Kino Swiat, Best Film, Goethe Institut; dyrektor Festiwalu: Maciej Zabajszcz; Kazimierz Dolny, 1–10 sierpień, 2003.

Akademia filmowa Piotra Kotowskiego

Szpital psychiatryczny w rozległym parku. Rzecz dzieje się w Rosji, gdzie słowo *psychuszka* ma wiadome konotacje. Ale teraz są tu tylko naprawdę chorzy. Nie daliby sobie rady bez opieki lekarzy i pielęgniarek. Karnie wykonują ćwiczenia gimnastyczne, stoją w kolejce po leki, jedzenie. I nagle na szpital spadają pociski. Trwa wojna. Personel ucieka, pozostawiając chorych samym sobie.

Oddział Czeczenów opanowuje szpital. Tu zatrzymają się na jakiś czas, by odpocząć po potyczce. Jedną z

pierwszych rzeczy, jakie zrobią, będzie wypisanie na murze wielkimi literami CHORZY LUDZIE. Potem pojawi się rosyjski czołg. Żołnierze mają ze sobą zwłoki poległego Czeczena, które chcą sprzedać za dwa tysiące dolarów. Chętnie dorzucą parę skrzynek amunicji. A następnego dnia rozpęta się piekło. Walka przeniesie się na teren szpitala. Strzały, krew, śmierć. Panika.

Kto tu jest nienormalny? Schizofreniczka Żanna, która wierzy, że Bryan Adams wkrótce przyjedzie, by się z nią ożenić? Zagubiony poeta, który kocha Żannę? Chorzy, bez wahania potwierdzający, że ukrywający się Czeczen jest jednym z nich: *to przecież nasz Ahmed!* Konczałowski mówi: *szpital jest oazą normalności w oszalałym świecie.*

Szpital psychiatryczny świetnie się sprawdza jako metafora, pod warunkiem, że twórca filmu jest reżyserem wybitnym. Tak było w przypadku *Lotu nad kukułczym gniazdem* Milosa Formana i tak jest w *Domu wariatów* Andrieja Konczałowskiego, całkowicie odmiennym i równie wstrząsającym.

Takie filmy można zobaczyć w niewielu miejscach. Letnia Akademia Filmowa w Zwierzyńcu to nie snobistyczne kazimierskie Lato Filmów ani czysto marketingowe przedsięwzięcie, jak przegląd w Cieszynie. Nie jest festiwalem, jak Lubuskie Lato Filmowe. Letnia Akademia Filmowa to w równej mierze rekreacja, co edukacja.

Program Letniej Akademii Filmowej obejmuje zwykle retrospektywy, zarówno klasyków, jak i młodzieży z ciekawym dorobkiem (w tym roku był to Andriej Konczałowski i Czech Petr Zelenka) oraz prezentację osiągnięć kinematografii narodowych, szczególnie małych narodów europejskich (mieliśmy okazję poznać młode kino węgierskie i walijskie). W cyklu *Literackie inspiracje* bohaterem był Czingiz Ajtmatow; film Karena Geworkiana *Łaciaty Pies biegnący brzegiem morza*, wielkiej urody kino – z pozoru etnograficzne – jest dramatem z życia sachalińskich Niwchów, w którym surowa przyroda decyduje o życiu i śmierci, a więź z nią przesycona jest emocjami i mistycyzmem.

Cykle tematyczne eksplorują wątki, motywy, idee obecne w filmach poczynając od epoki kina niemego. *Próba pustyni* pokazuje, jak pustynia – miejsce ekstremalnych doświadczeń fizycznych i psychicznych – jest wykorzystywana w filmie (w tym bloku obejrzeliśmy między innymi *Wicher* Victora Sjöstroma – ekspresjonistyczny dramat z muzyką skomponowaną przez Rafała Rozmusa i wykonywaną podczas seansu przez kameralny zespół). *Film jest snem* – to ilustracja związków filmu i snu, odwiecznych, bo przecież sen jest filmem wynalezionym, zanim powstało kino! *Klubowy karnet* to przegląd nowości; prezentowane są też najciekawsze filmy festiwalu *Rozstaje Europy*. A poza tym: nocne koncerty i seanse w letnim kinie, spektakle teatralne, wystawy, wykłady...

Pustynia Tatarów Valeria Zurliniego jest oparta na powieści Dina Buzzattiego. Choć nieokreśloną historycznie i geograficznie przestrzeń powieści reżyser zastąpił niemal jednoznacznym określeniem czasu i miejsca, ubierając swoich bohaterów w mundury monarchii habsburskiej, film urzeka aurą niesamowitości, obcości i pustki. Dlaczego oficerowie z tej odległej placówki nie chcą wracać do domu? Czego wypatrują na pustynnym horyzoncie? Wroga? Przybycie Tatarów staje się w miarę upływu lat coraz bardziej nieprawdopodobne, a jednak na koniec przybywają. Dla protagonisty filmu, Giovanniego Drogo, jest już jednak za późno.

O czym jest ten film? Ów świat bez kobiet rządzi się własnymi prawami. Dlaczego mężczyźni czekają? Ile w tym poczucia obowiązku, ile rywalizacji – ta staje się coraz ważniejsza w miarę wspinania się w górę wojskowej hierarchii. Ile pragnienia, by właśnie mnie przypadło w udziale zwycięstwo nad barbarzyńcami?

Barbarzyńcy to zapewne klucz do filmu, choć to słowo nie pada. Nawet słowo *Tatarzy* zdaje się tabu. Placówka jest arystokratyczna. Oficerowie niemal bez wyjątku pochodzą z dobrych rodzin, a ich rasa i klasa (cóż za doborowa stawka aktorów!) sprawia, że z pozoru błahe sceny – jak pierwszy wieczór Drogo w kasynie – stają się fascynującym widowiskiem.

W tym środowisku salutuje się, a dłoń podaje nieczęsto i wyłącznie w rękawiczce. Nagą dłoń podają sobie tylko raz – ten, który wie, że nie wróci z patrolu i ten, który zostaje. Intymność tego gestu poraża. Przerafinowanie i dystans; ścisłe reguły zachowania, które chronią przed bliskością. Jak można żyć w takim świecie? Świecie form, obowiązków, regulaminów? Tak – słyszę w tle Konstandinosa Kawafisa – barbarzyńcy byliby jakimś rozwiązaniem.

Niełatwo spośród ponad stu filmów, wyświetlanych równolegle w kilku salach wybrać te najciekawsze. Dramatyczne wybory to zmora, ale i smak takich imprez. W przyszłym roku będzie trudniej – władze Zwierzyńca obiecały przygotować jeszcze jedną salę projekcyjną.

Alina Lewicka-Rosińska

4. Letnia Akademia Filmowa; organizatorzy: DKF „Bariera", ACK UMCS „Chatka Żaka", Polska Federacja DKF, Filmoteka Narodowa, Stowarzyszenie Filmowe CineEuropa, Zwierzyniecki Ośrodek Kultury i Rekreacji; samozwańczym rektorem Akademii jest jej pomysłodawca i organizator Piotr Kotowski; Zwierzyniec, 10–17 sierpnia 2003.

Zwierzyniec – muzyka na wodzie

Chciałbym powiedzieć kilka slow o muzyce towarzyszącej 4. Letniej Akademii Filmowej w Zwierzyńcu (LAF). Ale o tem potem.

Obecnie nadużywa się takich słów jak: magiczny, kultowy, czy niszowy, ale „niestety" określenie magiczny jest nierozłączne i najlepiej oddaje atmosferę i klimat nie tylko samej imprezy filmowej, ale także miejsca, ludzi oraz wspaniałej przyrody Zwierzyńca. Jest to niezwykle urokliwe miasteczko położone nad Wieprzem, w samym sercu Roztoczańskiego Parku Narodowego. Tereny zwierzynieckie włączone do Ordynacji Zamojskiej w XVI wieku, dały początek miastu. Piękne zabytki (barokowy kościółek „Na wodzie" pw. Św. Jana Nepomucena, modrzewiowy Pałac Plenipotenta, nadal czynny browar z 1806 roku) i wszechobecna zieleń składają się na magię tego miejsca. Także sami mieszkańcy, bardzo życzliwi, otwarci i gościnni, tworzą rzadką w obecnych czasach atmosferę braku pośpiechu, charakterystyczną dla krajów kultury śródziemnomorskiej. Zwierzyniec jest enklawą prawie pierwotnej przyrody, gdzie możemy podziwiać pomnikowe buki, dęby i jodły, hodowane dzikie koniki polskie, a w upalne dni szukać ochłody w wodach stawu Echo, zalewu Rudka, lub nad Wieprzem.

Kinomaniacy przybyli na LAF – jakby przekraczając niewidzialną bramę – poddają się fantastycznej atmosferze Zwierzyńca. Wyciszają się i mimo bardzo bogatego repertuaru filmowego nie pożerają wszystkiego jak „leci", lecz znajdują czas na rozmowy, wypady w plener, zawierają nowe znajomości (a nawet małżeństwa) i po prostu smakują życie. Na LAF-ie byłem po raz pierwszy i tak jak inni wsiąkłem. Będę na pewno stałym i wiernym fanem tej imprezy, tego miasteczka i tej przyrody. W piknikowej, nieskrępowanej atmosferze, w kawiarnianych ogródkach, przy świetnym zwierzynieckim piwie można spotkać bardzo znanych i mniej znanych luminarzy kultury lubelskiej oraz filmowców polskich i zagranicznych. Pod parasolami sam miałem przyjemność uczestniczyć w interesującej rozmowie ze znakomitym znawcą twórczości Brunona Schulza – profesorem KUL Władysławem Panasem.

A teraz *ad rem*. Przyjemnie zmęczeni wielogodzinną dawką ruchomych obrazków oglądacze, mieli odetchnąć przy dobrej muzyce na żywo. Koncerty odbywały się na niewielkiej drewnianej scence, bajkowo wkomponowanej w wody Stawu Kościelnego, położonego w samym centrum miasteczka. Przez pięć kolejnych dni, od poniedziałku, zawsze kwadrans po północy rozpoczynały się koncerty towarzyszące Akademii. Tę atmosferę trudno oddać słowami. Muzyka zyskiwała dodatkowy wymiar przez fantastyczną scenerię – w wodzie odbijały się światła gwiazd i reflektorów, a także zieleń znajdująca się wokół tworzyła zupełnie niezwykłą oprawę. Nie ma innego określenia na to widowisko jak magiczne.

W poniedziałkową noc wystąpił zespół folkowy z Moraw Benedikta. Liderkami grupy są wokalistki, dwie siostry Vanove-Michaela i Petra. Poza tym w składzie jest gitara, bas, perkusja oraz skrzypce. Benedikta łączy ludowe pieśni z Moraw, Śląska i Karpat z nowoczesnymi aranżacjami jazzowymi, rockowymi i funkowymi. Na słuchaczach największe wrażenie zrobił silny i żywiołowy śpiew sióstr oraz zadziorna i szczera gra sekcji rytmicznej, pełna muzycznych odniesień do rockowej tradycji (na przykład Velvet Underground, The Cream, czy Lou Reed). Publiczność świetnie się bawiła, wiele osób słuchało występu tańcząc. Ja również.

Drugiego dnia o wiadomej porze dane nam było wysłuchać zupełnie innych dźwięków. Obcowaliśmy z uduchowioną muzyką zespołu Eliezer. Grupę tworzą: Andrzej Waśniewski (klawisze) i Marek „Eliezer" Marossanyj (śpiew). Muzykom towarzyszyli zaproszeni goście (gitarzysta i trębacz). Jak podkreśla sam lider Marek„Eliezer" inspiracją i sensem istnienia zespołu jest muzyka Żydów Sefardyjskich. Moim zdaniem na niezwykłość tego projektu składa się orientalna muzyka sefardyjska, przepojone mistycyzmem poetyckie teksty, oraz bardzo nowoczesne brzmienie tak zwanej nowej elektroniki (nurty ambient, minimal i noise) i jazzu.

Dzień trzeci, to coś z naszego lubelskiego podwórka folkowego. Zespół Etnomalia, który tworzy pięciu muzyków znanych z takich grup jak: Się Gra, Klezmerzy z Bramy, Skubańce, Baba Jaga, uraczył nas dawką rozimprowizowanego folku, zagranego z polotem i dużą techniczną sprawnością.

W ich muzyce czuć wielką radość wspólnego grania. Kompozycje inspirowane polskim folklorem, przepojone były niemalże punkową energią. Grupa łączy różne style i gatunki muzyczne podawane nam podczas koncertu ze zmiennością klejdoskopu. Etnomalia rozgrzało publiczność do białości, kilkakrotnie bisując.

Czwartego dnia prawie wszyscy tańczyliśmy przy muzyce pochodzącej z Czech (Hradec Kralowe) rom-

skiej kapeli Terne Čhave. Liczny, bo siedmioosobowy zespół, gra już od kilkunastu lat. Muzyka wywodzi się z cygańskiej tradycji z wpływami latynoskimi, arabskimi i żydowskimi. Brzmieniem nawiązują też do jazzu, rocka, bluesa i flamenco. Niektórzy porównują je do brzmienia zespołu Gipsy Kings. Gra Terne Čhave była bardzo energetyczna i spotkała się z gorącym odzewem zwierzynieckiej publiczności.

Kończąca cykl koncertów piątkowa noc, to występ „piekielnie" utelentowanego Rafała Rozmusa z Lublina z towarzyszeniem orkiestry kameralnej. Rafał jest absolwentem Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Karola Lipińskiego w Lublinie w klasie skrzypiec, oraz studentem na kierunku Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuk Muzycznych UMCS. Komponowaniem muzyki klasycznej zajmuje się od sześciu lat. Jego dokonania to: *Requiem* na chór, solistów, organy, orkiestrę symfoniczną i instrumenty elektroniczne, *I symfonia pieśni lirycznych, Pasja wg. Św. Łukasza, Stabat Mater* i *II symfonia*, oraz cykl utworów z gatunku muzyki filmowej pod nazwą *Zachody Słońca*. W zeszłym roku Rozmus stworzył własną liczbową metodę komponowania muzyki atonalnej, na podstawie której skomponował trzy utwory (*Constructio I-III*). W tym roku napisał muzykę do sztuki pod tytułem *Ja Orfeusz* w reżyserii Andrzeja Bartnikowskiego. Nowym wyzwaniem kompozytorskim było napisanie partytur do dwóch filmów niemych: *Wicher* (reż. Victora Sjoströma), oraz *Sherlock Junior* (reż. Bustera Keatona). Obu partytur mieliśmy przyjemność wysłuchać podczas projekcji w Zwierzyńcu. Na repertuar koncertu Rafała Rozmusa złożyła się własna muzyka filmowa, oraz aranżacje znanych tematów z klasyki filmu. Jestem pewiem, że przed Rafałem stoi otworem przyszłość i kariera kompozytorska.

W przyszłym roku Letnia Akademia Filmowa w Zwierzyńcu będzie obchodziła swój mały jubileusz – piątą rocznicę działalności. Myślę, że rektorowi LAF-u Piotrowi Kotowskiemu – *spiritus movens* tego przedsięwzięcia – mimo kłopotów i chronicznego braku pieniędzy, nie zabraknie sił i zaskoczy nas jeszcze na pewno niejednym oryginalnym projektem i pomysłem, czego Mu my, miłośnicy dobrego kina z całego serca życzymy.

Maciej Krawczyk

4. Letnia Akademia Filmowa; Koncerty: Benedikta, Eliezer, Etnomalia, Terne Čhave, muzyki filmowej Rafała Rozmusa, Scena przed „Karczmą Młyn"; Zwierzyniec, 11-15 sierpnia 2003.

Wierność i precedens

Wiadomość, nad czym pracuje „Provisorium" i Kompania „Teatr" była zaskakująca! Zaskakująca, bo pierwszy raz grupa sięgnęła po tekst dramatu. W dodatku po sztukę, którą Tadeusz Różewicz wycofał ze sceny, kiedy po wystawieniu *Do piachu* w 1979 roku, jej odbiór przerodził się w płytką awanturę wokół Armii Krajowej. Jej artystyczny wymiar niemal zupełnie zniknął wówczas z pola widzenia, a demaskatorski impuls podniecał niezdrowe emocje i odświeżał zasklepione rany. Istota dzieła zgubiła się w odmęcie politycznego zacietrzewienia.

Zaskakująca, mimo że zespół wielokrotnie czerpał z zasobów literatury.Wystarczy przypomnieć ich największy sukces – *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. Wcześniej był Robert Musil i Albert Camus. Jednak teatr ten: „alternatywny", „autorski", „kreacji zbiorowej" i „pisany na scenie" – by nawiązać do rodowodu „Provisorium" – podstawę literacką traktował z dużą swobodą. Zwykł posługiwać się literackimi wyimkami, zderzał ze sobą poezję i prozę zaczerpnięte z różnych źródeł, co wypełniało ustanowioną przez nich kanwę dramaturgiczną.

A teraz, po premierze, już wiadomo, że przy pozornej zmianie teatr pozostał wierny własnej tradycji, Z charakterystycznych właściwości scenicznych do nowej realizacji przeniósł wielofunkcyjność scenografii i metaforyczny skrót. Precyzja osiągnięta na tym polu sprawia, że czteroosobowa obsada aktorska nie stanowi przeszkody w kreowaniu złożonej rzeczywistości. Nośnikiem znaczeń stają się tu najdrobniejsze działania sceniczne. Dłoń przeciągnięta zmysłowym

ruchem po świńskiej półtuszy w trakcie jej sprawiania sugestywnie nakłada na tę gospodarską czynność nową warstwę znaczeń. Zaczyna opowiadać o intymnych stronach trudnego życia „leśnych chłopców".

Poetyka od lat doskonalona przez grupę właściwie osiągnęła już wartość graniczną i można by widzieć w tym pewne niebezpieczeństwo, gdyby równocześnie z przedstawienia na przedstawienie nie odmieniało swojego kształtu aktorstwo. O ile jeszcze w *Końcu wieku* według *Dżumy* Camusa aktorzy martwo recytowali swoje kwestie, a w *Ferdydurce* i *Scenach z Mitteleuropy* dominowało aktorstwo „symbolicznej biologii", to w ostatniej realizacji osiągnęli wyżyny aktorstwa w duchu realizmu psychologicznego. Przy czym, co ważne, nie zrezygnowali jednocześnie z poprzednio wypracowanej formuły obecności aktora na scenie. Dwie skojarzone ze sobą metody aktorstwa dają znakomite rezultaty. Stosowanie ich pozwala celnie gospodarować czasem, Część scen zamienia się w pełne przenośnego znaczenia obrazy kondensujące „dzianie się". W trud leśnego życia widz zostaje wprowadzony „streszczeniem", które się sprowadza do powtarzanego w kółko przekleństwa. Tupot nóg w marszu i ta artykułowana na wiele sposobów „k...wa mać" wystarczą za całą ekspozycję. Każdy z maszerujących ma przytroczony do pleców pień – ot i wszystko, co potrzebne, do wyobrażenia partyzanckiej rzeczywistości. Kilka punktowych świateł spod sufitu i jest las prześwietlony promieniami słonecznymi lub polana pod rozgwieżdżonym niebem.

Potem scena w ziemiance, kiedy mężczyźni śpią stłoczeni w ciasnym legowisku – teraz równi sobie bez względu na szarżę. Zbratani czysto fizyczną więzią. Już nie zindywidualizowane postaci, tylko kłębowisko utrudzonych ciał, które szukają pociechy w krótkiej chwili autoerotycznej rozkoszy. Scena skomponowana z wielką troską o efekt plastyczny oraz jej rytmika nie pozostawiają wątpliwości, że to obraz rzeczywistości przetworzonej artystycznie, a jednak właśnie w tej zdeformowanej postaci zadziwiająco silnie oddaje prawdę o tamtych ludziach i okolicznościach. Ścieśnione i jak na komendę przewracające się z boku na bok ludzkie tłumoki pokazują nie tylko partyzanckie niewygody czy uzależnienie od siebie, ale i symbiozę tych istot, która jest nieświadomym źródłem wsparcia i otuchy. Siłą biologicznego przetrwania. Triumfem owadziej niezniszczalności.

W przedstawieniu tym jesteśmy świadkami nieustannego balansowania między dosłownością a poetycką transformacją, gdzie akcenty są tak rozłożone, że problem mitu, czy raczej demitologizacji, pewnej formacji wojskowej schodzi na plan drugi. Historyczne zaszłości ustępują miejsca ogólniejszemu dramatowi ludzkiemu, bez nachalnego aktualizowania.

Poziom aktorstwa Witolda Mazurkiewicza sprawia, że Waluś – postać naszkicowana przez Różewicza ledwie kilkoma kreskami, w jego kreacji nabiera nowego życia. W didaskaliach przedstawiony jako typowy „byczek" tutaj nie ma w sobie nic z wiejskiego osiłka, a reprezentuje raczej typ zabiedzonej chudziny o odmiennym rysie tragiczności. Mazurkiewicz z własnych warunków cielesnych i braku chłopskości uczynił atut. Zagrał postać jeszcze dziecięco naiwną, ale nie bezmyślną. Bystry wzrok zdradza, że jego zaufanie jest kredytem dawanym otoczeniu, które staje się niebezpiecznym polem manipulacji. I to on niejako warunkuje istnienie ogólniejszego ładu, który trwa mimo jednorazowych naruszeń. Mimo wyroków ferowanych w imię wartości pozornych i złudnej sprawiedliwości. I wraz ze śmiercią Walusia, ginie szansa na znalezienie innej niż sądowa i wojskowa racji sankcjonującej instrumentalny charakter działań. Razem z nim ginie zaufanie w elementarny porządek moralny.

Walusiowa egzystencja, doraźnie oparta na samym instynkcie życia, jest płaszczyzną kontrastu, na którą rzutowane są zgoła odmienne postawy pozostałych bohaterów. Ci są bowiem reprezentantami idei wywiedzionych z odmiennej tradycji. Za nimi stoją doktryny polityczne. Ich zachowaniami rządzą wyznaczone stopniem pozycje zawodowe lub maniery zdobyte według przynależności klasowej. To jego nieistotne i tak właściwie podłe życie nabiera w tym kontekście szczególnej wartości. I, mimo udziału w bandyckiej wyprawie, on ze swoim zrozumieniem wagi wojskowego rozkazu pozostaje w jakimś najogólniejszym sensie „czysty". Dla niego świat ciągle jest miejscem porządku, który nie podlega instrumentalnym zabiegom.

Ludzie z tamtych ziemianek szukali nowego modelu świata, licytowali się pomysłami, lansowali swoje koncepcje. Walka wyrażała się w bojach o organizację sposobu korzystania z latryn przez żołnierzy różnych szarż. Sekwencje te zaprawione nieodłącznym komizmem zachowały swą ponadczasową wymowę. I dzisiaj nie brak podobnych ofiar, które funkcjonują na marginesie skłóconych ze sobą grup interesu. Ofiara z ich życia staje się łatwym gestem uspakajającym opinię społeczną, kiedy ta niepokoi się objawami wypaczeń we wzniosłym dziele porządku. I kiedy to od indywidualnego wymiaru tragedii odstręcza nas jej w istocie odstręczający obraz.

„Teatr nieczystej formy" jak sam Różewicz nazywa swój teatr znalazł w Teatrze „Provisorium" i Kompanii „Teatr" znakomitych wyrazicieli myśli dramatur-

ga. *Pieśń o życiu i śmierci korneta Krzysztofa Rilke* lira korbowa i śpiew Borysa Somerschafa, które w spektakl zostały „wtopione"/zanurzone działają jak filtr zatrzymujący wszelką polityczną doraźność, a uwalniający uniwersalny wymiar dzieła.

Magdalena Jankowska

Do piachu według Tadeusza Różewicza; Teatr „Provisorium" i Kompania „Teatr"; reżyseria – Janusz Opryński i Witold Mazurkiewicz; opracowanie muzyczne – Borys Somerschaf, konsultacja scenograficzna: Tomasz Bułhak, Jerzy Rudzki; występują: Jacek Brzeziński, Witold Mazurkiewicz, Jarosław Tomica, Michał Zgiet, Borys Somerschaft; premiera: 14 grudnia 2003, Centrum Kultury w Lublinie.

Co w awangardzie piszczy?

Festiwal Teatrów Niszowych *Theatrograf* trwał od 1 do 6 grudnia 2003 roku w Akademickim Centrum Kultury UMCS „Chatka Żaka". Nie wykazał on, co prawda, na zasadzie sejsmografu, zbliżającego się wśród lubelskich teatrów niszowych trzęsienia ziemi, lecz jest bardzo ważny jako potencjometr amatorskich teatrów Lubelszczyzny.

W klimat festiwalu wprowadzał film dokumentalny *Jeśli nie padniesz na twarz* o teatrach studenckich końca lat siedemdziesiątych.

W bogactwie stylistycznym prezentacji wyodrębniłabym koncentrujące się na ruchu: na przykład Teatr Ruchu – Warsztaty Ekspresji Twórczej (ROKiR Radzyń) *Poszukiwania Małego Księcia*; plastyce obrazu: na przykład Teatr Eventual (Lublin) *Niknięcie II* i gość specjalny – Teatr "S" (Zbąszyń k/ Poznania) *To nie ja* oraz teatry skupione na swoich literackich źródłach. Było też tyle gatunków (także mieszamych) ile teatrów; zwłaszcza pantomima: Teatr Pantomimy (CK Lublin) *Oblicza*, śpiewogra: Szatnia – Piwnica Artystyczna (KUL) *Pamięci Wysockiego i Okudżawy*, teatr absurdu i groteski (w obfitości) między innymi: Teatr Panopticum (MDK Grodzka Lublin) z przedstawieniem *Kurniakałdulia czyli o nowych bogach*, teatr wizyjny: Teatr Bio-Obiektów(Kulturoznawstwo UMCS) *SubprojekTcja początek.koniec.początek-przemiana*, Teatr Nenu (MOK Świdnik) *Jednoślad*, teatr tańca: Teatr DaCappo (Lublin) *Kontakt...*, teatr światła: Teatr Nasz (MDK Bełżyce) z *Vita nostra-2003*, spektakl klasyczny: Teatr ITP (KUL) *Nasze Miasto*, teatr kameralny: Pomarańczarnia (SKNAP UMCS) *Łódeczki z papieru*, teatr poetycki: Fundacja Sztuki im. Brunona Shulza oraz 40 i 4 Schody do Nieba (Lublin) *Partytura prowincjonalna*, teatr okrucieństwa (?): Surowisko (Lublin) *Dawcy*, a nawet teatr dziecięcy: Teatr JaSny (Fundacja Galeria na Prowincji Lublin) *Gadające kamienice* i rewia mody. Podczas festiwalu odbyły się warsztaty Teatru Widzenie, wystawy strojów, masek i fotografii.

Rada Festiwalowa (wsparta przez ekspertów z dziedziny teatrologii i antropologii) nie dostrzegła jednak grup ani jednostek (poziom festiwalu określono jako dramatycznie zróżnicowany) zdolnych nadać swoim utworom piętno spójnej wizji rzeczywistości. Duże zainteresowanie publiczności mobilizuje, by spektakle były ważne dla rówieśników, artyści zaś starają się nie dostrzegać rzeczywistości przez nadmierne skupienie na ekspresji własnej osobowości. Tematykę zdominowały problemy tyleż współczesne, co uniwersalne. Ich ujęcie wniosło jednak niewiele do mojego ich postrzegania. Młodzi autorzy nie wahają się poruszać tego rodzaju drastycznych problemów, które znane są głównie z seriali telewizyjnych. Swobodne operowanie poetyką niepokoju, przerost monstrualnej formy nad treścią i odwrotnie to cechy specyficzne współczesnych teatrów niszowych. Ucieczki stylistyczne w ekspresjonizm i surrealizm wydały mi się jednak ucieczkami w nieznane. Często (aż nazbyt) spetakle posługiwały się prowokacją lecz nie mniej często osnute były wokół rdzenia parenetycznego. Należy też zapytać, czy eklektyczne łączenie przez młodzież różnych mediów w obrębie jednego przedstawienia wypływa z ich na wskroś multimedialnego postrzegania rzeczywistości (co przenosi się zarazem na zrodzone z ich wyobraźni światy przedstawione) czy też wypływa z za-

chęty albo poczucia powinności wobec wyzwań podejmowanych przez luminarzy (lub hegemonię) nowoczesności. Czy może jest to po prostu pomysł na eksperyment... Współczesne teatry niezależne mają przytłaczający wzór w awangardzie XX wieku, a wobec tej, trudniej się zbuntować niż wobec zasady trzech jedności czy *decorum*.

Uznanie budzi natomiast rozmach i pomysłowość w operowaniu przestrzenią. Spektakle *Partytura prowincjonalna i Niknięcie II* dały się zapamiętać jako dzieła perfekcyjne plastycznie i „kinetycznie" oraz wykonane z dużym wyczuciem tempa akcji. Okazuje się także, że oparcie o sztukę literacką może wpływać kształtująco na wyczucie teatru u artystów amatorów oraz przynieść satysfakcję widzom, skłonnym o tyle lepiej oceniać całokształt sceniczny, o ile pomyłki realizatorskie nie przesłoniły im tego co przyjemne, a mianowicie „dobrze skrojonej" sztuki (Teatr ITP). Nadaje ona wspólny ton, nie pozwala wybijać się ze swoją indywidualnością ponad wspólne dzieło zespołu.

Festiwal ten utwierdza mnie w przekonaniu, że awangarda teatralna uległa formalnemu skostnieniu. Pielęgnowanie zdobyczy Witkacego, Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza, Sławomira Mrożka, Tadeusza Kantora, Antoina'e Artauda, Leszka Mądzika, Alfreda Jarry'ego i Gardzienic nie świadczą jeszcze o niczym. Jednak o czymś świadczy już nowomowa teatralna, do której należa między innymi powtarzane (lub dodawane) przy każdej okazji słowa: spektakle plastyczne, zjawiska peryferyjne i graniczne, ekspresja ruchu, pantomima, niewerbalna ekspresja, uniwersalny nośnik, terapia teatrem, laboratorium, instalacja, wnętrze, widzenie, forma barokowa, tajemniczość, multimedialność.

Najczęściej używane przez młodzież z teatrów niszowych słowa to: marazm, zmęczenie, miraż, niemoc, bezradość, atrofia, odrealnienie, objętość, marzenia, bezwład, powolne umieranie, ideologia wolności, aksamitna tyrania, przyjemość, swoboda konsumpcji (konsumpcji w różnych kontekstach) a z drugiej strony: próba walki, kontakt, wydobycie autentycznego, skondensowanego ja, sprawy ważne, komunikacja, adaptacja, wolność. Analiza sfery werbalnej każe zauważyć *signum temporis* – nieufność do słów („zamiast słów", „stwarzanie emocji poza słowem", „prostota i ludyczność a nie paraintelektualny bełkot", „słowa jako forma kontaktu mało nas obchodzą", nie przez to o czym się mówi „lecz o czym się milczy"). Poszukuje się natomiast dróg komunikacji niewerbalnej w widowisku (ruch, taniec, widzenie, ekspresja, „wewnętrzny sens ciała", „swobodny kontakt wnętrz ludzkich"). Czy byłby to wpływy kultury audiowizualnej i tak zwanej obrazkowej na teatr (stąd być może taki nacisk na plastyczność widowisk teatralnych), czyżby poszukiwanie szybkich transferów pomiędzy ludzkimi duszami?

Nieufność przejawia się także wobec wszelkich słów, por.: „starożytna kategoria sztuki, piekno". Ujmowanie piękna przez na przykład starożytność stwarza wrażenie naukowego, teoretycznego, a nawet archeologicznego dystansu do pojęcia, które jest proste i uniwersalne. Czy to lęk przed wzniosłością „kategorii" piękna? Wskazuje to na pewną zmianę w stosunku do minionego pokolenia „awangardy walczącej" z rzeczywistością PRL-u, która używała tych słów z całą żarliwością śpiewaną w *Dezyderacie*.

Być może poczucie przytłoczenia marazmem i tyranią „McŚwiata" nie stwarza przeciwnika takiego rodzaju i na tyle realnego, by wytaczać przeciw niemu kolumbryny takich słów jak piękno, odwaga, czy też słów w ogóle. Ponieważ tym razem przeciwnik (!) jest bezcielesny, a nawet wyrzeka się cech duchowości. Stąd być może ucieczka (!) w siebie, w muzykę, analizę ruchu, gestu, eksperymenty ze światłem i zabawa uczuciami oraz (młodopolskie?) fascynacje ludowością i prowincją. Stąd Włodzimierz Wysocki, Bułat Okudżawa i wielkie indywidualności awangardy teatru. Mam jednak wrażenie, że nowa rzeczywistość wlewana w bukłaki starych form rozsadza je. Nie da się zaadaptować tego, co w awangardzie XX wieku było grą z rzeczywistością, bo partner gry się zmienił. Nie zmieniły się jednak reguły gry.

Renata Wach

Festiwal Teatrów Niszowych *Theatrograf*, Akademickie Centrum Kultury UMCS „Chatka Żaka", Lublin, 1–6 grudnia 2003.

KSIĄŻKI NADESŁANE

a5

• Hanna Krall, *Wyjątkowo długa linia,* Kraków 2004, s. 136.

Biblioteka „Więzi"

• Julia Hartwig, *Pisane przy oknie*, Warszawa 2004, s. 192.

Czytelnik

• Pascal Quignard, *Błędne cienie. Ostatnie królestwo I,* przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa 2004, s. 164.

• Andrzej Garlicki, *Rycerze Okrągłego Stołu,* Warszawa 2004, s. 252.

• Sandor Marai, *Dziennik (fragmenty),* przeł. opr. przypisy i posłowie Teresy Worowskiej, Warszawa 2004, s. 640.

FA-art

• Tomasz Gerszberg, *Ciechozimek*, Bytom 2004, s. 48.

Lampa i Iskra Boża

• Filip Zawada, *Snajper*, Warszawa 2004, s. 48.

• Agnieszka Drotkiewicz, *Paris London Dachau*, Warszawa 2004, s. 128.

Nowy Świat

• Joanna Oparek, *Po kostki w niebie*, Warszawa 2004, s. 68.

• Katarzyna Suchcicka, *Dzikie kryształy,* Warszawa 2004, s. 74.

Portret

• Monika Mostowik, *Taka ładna,* Olsztyn 2004, s. 152.

Stowarzyszenie Literacko – Artystyczne „Fraza"

• Jan Wolski, *Dotykanie wiersza*, Rzeszów 2004, s. 320. Biblioteka „Frazy".

• Janusz A. Ihnatowicz, *Epigramat o nadziei i inne wiersze (1992–2003),* posłowie Alicja Jakubowska-Ożóg, Rzeszów 2004, s. 92. Biblioteka „Frazy".

Universitas

• *Patagończyk w Berlinie. Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej,* wybór i opr. Marek Zybura przy współpr. Izabeli Surynt, Kraków 2004, s. 636. Seria: „Polonica leguntur", t. 2.

wab

• Ida Fink, *Podróż,* Warszawa 2004, s. 272.

Wydawnictwo Test

• Jacek Trznadel, *Utajone w oddechu,* Lublin 2003, s. 460.

Wydawnictwo 13 Muz

• Mirosław Lalak, *Niepokojąca reszta. Szkice krytyczne,* wybrał, opr. i wstępem opatrzył Andrzej Skrendo, Szczecin 2004, s. 256.

• Dariusz Muszer, *Jestem chłop,* Szczecin 2004, s. 56. Biblioteka „Pograniczy".

• Dariusz Muszer, *Wszyscy moi nieznajomi,* Szczecin 2004, s. 80. Biblioteka „Pograniczy".

Zeszyty Literackie

• Lenta Główczewska, *Nowy Jork. Kartki z metropolii 1983–2002,* przedmowa Julia Hartwig, *Zapis nowojorski,* Warszawa 2004, s. 160.

Zielona Sowa

• Tomaz Salamun, *Jabłoń,* przeł. Miłosz Biedrzycki, Katarina Salamun-Biedrzycka, Kraków 2004, s. 144. Biblioteka „Studium".

• Jakub Winiarski. *Loquela,* Kraków 2004, s. 220. Biblioteka „Studium".

• Adam Raczyński, *Otwieracz,* Kraków 2004, s. 36. Biblioteka „Studium".

Znak

• Michał Paweł Markowski, *Pragnienie i bałwochwalstwo. Felietony metafizyczne*, Kraków 2004, s. 180.

Inne

• Wojciech Gawłowski, *Głosy, obrazy i sny,* prace na papierze: Angelika Janz, posłowie: Sergiusz Sterna-Wachowiak, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział Poznań, Poznań 2003, s. 64.

• *Rozczochrane monogramy.Antologia Formacji Artystycznej Szesnaście,* Centrum Kultury „Dworek Białoprądnicki", Kraków 2003, s.68.

• *Jesienne drzewa w moim ogrodzie. Antologia Formacji Artystycznej Szesnaście,* Centrum Kultury „Dworek Białoprądnicki", Kraków 2003, s. 68.

• Krzysztof Chara, *Aliquandi Studio Graphito,* Wrocław 2003, s. 56. Biblioteka Wrocławskiego Oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Seria XII (1).

• Jarosław M. Gruzla, *Smak teraz,* Stowarzyszenie Elbląski Klub Autorów Seka, Elbląg 2003, s. 52.

• Łukasz Mańczyk, *Służebność światła,* Wydawnictwo „homini", Kraków 2004, s. 120.

• Radosław Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty,* Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2003, s. 340.

• *Dziesięć razy rok. Antologia poezji,* opr. Ludwik Janion, Agencja Wydawnicza AGA–PRESS, Warszawa 2004, s. 360.

• Marek Baterowicz, *Cierń i cień,* Vide Publishing, Sydney 2003, s.50.

KRESY

W NASTĘPNYCH NUMERACH

POEZJA I PROZA:

Mariusz Appel, Łukasz Bagiński, Kacper Bartczak, Zbigniew Dmitroca,
Tomasz Hrynacz, Bartłomiej Majzel, Marek Pacukiewicz, Robert Rybicki, Paweł Tański

Ludwik Janion, Włodzimierz Odojewski, Piotr Wojciechowski

Malcolm Lowry, Wallace Stevens, Walt Whitman
Schulz i Mirko Demič

SZKICE:

Przemysław Czapliński – Ja i on – to ja (o prozie Stefana Szymutki)
Piotr Graczyk – Oko i maska u Kubricka
Anna Janikowska – Szczelinami o domowej pracy (Jolanta Brach-Czaina i Olga Tokarczuk)
Ariko Kato – Motyw deformacji w prozie Brunona Schulza: mężczyzna, kobieta, sztuka
Jacek Mączka – O poezji Janusza Szubera
Maciej Płaza – O prozie Marka Bieńczyka
Paweł Tański – O poezji Bogumiła Andrzejewskiego
Nick Wadley – Maski, muzyka i odtańcowywanie snów (o twórczości braci Quay)
Michał Witkowski – Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i pożądanie
Monika Wiszniowska – „Romans zimowy" czyli Stefana Kisielewskiego spór z PRL-em

Listy Floriana Czarnyszewicza do Michała K. Pawlikowskiego
Rozmowa z Andrzejem Saksonem – Mazurskość nie podlega głębszej refleksji
Rozmowa z Włodzimierzem Odojewskim

SZTUKA:

Michael Fried i późny modernizm w sztuce

cena: 12 zł (w tym 0% VAT)
PL ISSN 0867-1125
Nr indeksu: 36357X